

Auch in der Erzählung vom »Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal«, die Jean Pauls »Unsichtbarer Loge« (1793) beigegeben war, findet sich unter den Habseligkeiten des Protagonisten »eine Schachtel mit Zwerg-Büchelchen in 128-Format« (SW I.1, 455). Wutz erkennt darin einen »Schriftstellertrieb« (Ebd.), dem er als Erwachsener folgt, wenn er »eine ganze Bibliothek [...] sich eigenhändig [schreibt]« (SW I.1, 425). Als Vorlage dienen ihm die im Messkatalog angezeigten Titel, die für ihn unerschwinglich sind, so dass Wutz sein »Schreibzeug« als »Taschendruckerei« gebrauchen und die begehrten Bücher selbst herstellen muss (Ebd.). Dem Akt des Schreibens kommt in dieser Konstellation eine bemerkenswerte Rolle zu: Nimmt sich Wutz ein Werk vor, das in »Querfolio« erschienen ist, legt er »seinen Bogen in die Quere hin« (SW I.1, 426). Um zu schreiben wie Klopstock, nämlich unverständlich, schneidet Wutz seine Feder so zu, dass seine Handschrift unleserlich wird. Schließlich wird er zum Besitzer einer »ansehnlichen Büchersammlung, die, wie die heidnischen, aus lauter Handschriften bestand« (SW I.1, 426).

In diesem Kapitel geht es um handgeschriebene Bücher im Nachlass Jean Pauls und in zwei seiner literarischen Texte: der fiktiven Biographie von Maria Wutz und dem »Leben des Quintus Fixlein« (1796/1801). Gemeint sind mit handgeschriebenen Büchern weder Manuskripte, die für den Druck bestimmt sind, noch *Schreibe-Bücher*, die für Notizen und andere Aufzeichnungen angelegt werden. Vielmehr handelt es sich bei diesen handgeschriebenen Büchern um außergewöhnliche Artefakte, die in einem mimetischen Verhältnis zu gedruckten Büchern und auch Periodika stehen.

Der Druck markiert in der angedeuteten Konstellation nicht nur eine Referenz, sondern eine entscheidende Differenz. Die technische Reproduktion von Texten ist grundlegend für das gedruckte Buch als Objekt und zugleich die Voraussetzung seiner Publizität. Darüber hinaus konstituiert der Druck Autorschaft³ und fungiert als Repräsentationsform der Gelehrsamkeit, wie das von Johann Georg Meusel um 1800 herausgegebene Nachschlagewerk »Das gelehrte Deutschland« zeigt.⁴ Meusel verspricht, einen jeden »Büchermacher⁵ in sein »Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller« aufzunehmen. Einziges Kriterium ist der Druck eines umfangreicheren Textes.

³ Siehe Lothar Müller, »Das Ungedruckte autorisieren. Wie die Wahrheit zu Papier kommt«, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 4 (2010), 4, S. 14–22, hier: S. 15.

⁴ Vgl. Fuchs, *Büchermachen*, S. 25–26.

⁵ Hamberger, Meusel, *Das gelehrte Deutschland*, 5. Ausg., XII (1806), S. LXIX.

Aber auch dem Verfasser kleinerer Schriften nimmt der Historiker nicht die Hoffnung, in seinem Autorenlexikon berücksichtigt zu werden: »Er komme herein, indem er nach und nach eben so viel Papier verdrucken lässt, als ein anderer, der gleich mit einem dicken Band auftritt.«⁶

Medienhistorisch erfüllen Manuskripte bis zur Durchsetzung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern die Funktion des gedruckten Buches, jedoch wird »dem handschriftlich Vervielfältigten [...] schon bald nach der Umstellung auf die Typographie der Anspruch auf Öffentlichkeit abgesprochen: der Begriff des Publizierens impliziert nun Druckschriftlichkeit«.⁷ Zwar gibt es im 18. Jahrhundert noch immer handgeschriebene Zeitungen (mit denen Jean Paul als »Zeitungsmacher« in seinem Bekanntenkreis experimentiert)⁸ und auch halböffentliche zirkulierende Manuskripte⁹, doch ist bereits von einem »medialen Denkhorizont« auszugehen, den Carlos Spoerhase als *modern* charakterisiert und »in dem Handschriftlichkeit primär in Abgrenzung zum Druckwesen konstruiert wird, das [...] wiederum sehr eng an Konzeptionen

6 Hamberger, Meusel, *Das gelehrte Deutschland*, 5. Ausg., XII (1806), S. LXIX.

7 Rautenberg, Wetzels, *Buch*, S. 54.

8 Holger Böning, »Gewiss ist es/dass alle gedruckte Zeitungen erst geschrieben seyn müssen. Handgeschriebene und gedruckte Zeitungen im Spannungsfeld von Abhängigkeit, Koexistenz und Konkurrenz«, in: *Daphnis* 37 (2008), S. 202-242, hier: S. 234-237. Zu Jean Paul handgeschriebenen Zeitungen siehe Magnus Wieland, *Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik*, Hannover 2013, S. 216ff. »Jean Paul«, so Wieland, »startet seine literarische Karriere nicht als Autor, sondern als ›Zeitungsmacher‹, und produziert zunächst auch kein Werk oder Buch, sondern ein Blatt – genauer und konsequenter sogar: Blätter. In seiner Frühphase kleidet Jean Paul seine satirischen Versuche in die Form von ›Zeitungsblättern‹, die er nicht drucken, sondern als Briefmanuskripte in seinem Freundeskreis zirkulieren lässt [...]« (Ebd., 216). Unter diesen »Blättern« findet sich u.a. eine »Höfer Festtagszeitung«, zu der sich Jean Paul als »Höfer Zeitungsmacher« in einem Brief vom 26. Dezember 1785 an die Brüder Otto erklärend zu Wort meldet, indem er sich selbst ein Zitat in den Mund legt, das da lautet: »Wie, sagt ich, London hat seine Daily Post, Paris seine Nouvelles à la main und Wien sein Neuigkeitenblatt im Manuskript? Mich dünkt, Hof sollte etwas ähnliches haben und man findet glücklicher weise an mir den Man, der sich ganz dazu schikket.« (HKA III.1, 198, 196 [185]) Diese literarischen Spiele mit der Publikationsform der handgeschriebenen Zeitung lassen sich in Verbindung bringen mit den früheren »Übungen im Denken«, die sich wiederum mit Blick auf ihre paratextuelle Ordnung auf Exzerpte der Jahre 1778 bis 1781 zurückführen lassen, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

9 Zum intrikaten Verhältnis zwischen Manuskript und Druck im 18. Jahrhundert siehe Benne, *Die Erfindung des Manuskripts*.

der Buchförmigkeit und des Publikationscharakters des Drucks gebunden ist.¹⁰

Jean Pauls handgeschriebene Bücher sind keine Sonderformen des Publizierens, keine manuellen Vervielfältigungen, sondern Unikate, die den Anschein von Publikationen erwecken sollen. Durch Nachahmung wird eine Annäherung an die Buchform betrieben, so dass Handschriftlichkeit in diesem Fall gerade nicht »in Abgrenzung vom Druckwesen konstruiert wird«. So-wohl bei Jean Paul selbst als auch in seinen literarischen Texten gehören die handgeschriebenen Bücher zum Bestand von Privatbibliotheken, sie repräsentieren als Nachahmungen ein mediengebundenes Wissen und dienen der Selbstinszenierung ihrer Produzenten. Zugleich stellt sich bei der Betrachtung dieser Artefakte stets die Frage, wie sich die Handschrift zur Typographie verhält. Das gilt auch im Hinblick auf die Praxis des Schreibens. Schreiben erweist sich als ein Akt der Nachahmung buchspezifischer Materialität, was zu der Frage führt, wie sich eine solche Praxis kulturhistorisch einordnen lässt.

Der erste Abschnitt dieses Kapitels befasst sich mit dem Nebeneinander von gedruckten Büchern und handschriftlichen Aufzeichnungen in der Privatbibliothek Jean Pauls. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der *blauen Reihe* der frühen Exzerpte aus den Jahren 1778 bis 1781, die sich aufgrund ihrer visuellen Gestaltung als handgeschriebene Bücher in den Blick nehmen lassen. Diese Nachahmungen erfüllen zwei Funktionen:

- a) Paratextuelle Ordnung des Wissens: Jean Paul ordnet seine weitläufigen Abschriften aus Büchern und Zeitschriften, indem er seine Exzerpte mit Paratexten ausstattet, die für diese Publikationsformen charakteristisch sind.
- b) Teilhabe an einer mediengebundenen Wissenskultur: Die Nachahmung gedruckter Bücher ermöglicht es Jean Paul, ohne nennenswerten Buchbesitz an einer mediengebundenen Wissenskultur teilzuhaben, wenn auch

¹⁰ Carlos Spoerhase, »The Manuscript Book in the Age of ›Empfindsamkeit‹ (Sentimentalism)«. Caroline Flachsland's und Johann Gottfried Herder's »Silver Book«, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 69 (2014), S. 59–75, hier: S. 60. Dass Handschriftlichkeit auch semantisch in »Abgrenzung« zum Druck bestimmt wird, belegt der Art. »Handschriftlich«, in: Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch*, II, Sp. 958–959, hier: Sp. 958f. (»Geschrieben, im Gegensatz des Gedruckten. Ein Buch, welches nur handschriftlich vorhanden ist, in Handschriften«).

nur symbolisch bzw. in Form einer Imagination, die ich als papierne Fiktion beschreibe.

Daran anknüpfend wird im zweiten Abschnitt das Schreiben als Akt der Nachahmung einer vornehmlich »visuelle[n] Materialität«¹¹ in einem kulturhistorischen Zusammenhang betrachtet. Abschließend stehen die handgeschriebenen Bücher in Jean Pauls fiktiven Biographien des Schulmeisterlein Wutz und des Quintus Fixlein im Fokus.

2.2. Die *blaue Reihe* in Jean Pauls Privatbibliothek

Jean Pauls Privatbibliothek versetzt seine Besucher immer wieder in Erstaunen. Nachdem er den als so belesen geltenden Schriftsteller in seinem Arbeitszimmer besucht hat, notiert sich der Theologe und Philologe Johann Friedrich Abegg im Mai 1798: »Seine Bibliothek ist sehr schwach, diese steht gleich an der Türe und ist nicht gehörig geordnet.«¹² Ein anderer Besucher schreibt: »Jean Paul hat fast kein Buch selbst, er leiht und exzerpiert sie bloß.«¹³ Umso augenfälliger sind die Unmengen an handschriftlichen Aufzeichnungen, mit denen sich Jean Paul umgibt, allen voran: seine Exzerpte. Diese Leseaufzeichnungen führt Jean Paul seinen Besuchern gerne vor, so auch dem Arzt Karl Bursy:

»Jean Pauls Bibliothek ist ebensogut medizinisch als juristisch und theologisch, und er zeigte mir auf seinem Schreibtisch Bücher des heterogensten Inhalts, die er eben jetzt läse. Vor allem machte er mich auf einige Bände auf-

-
- 11 Stephan Kammer hat die »visuelle Materialität« der Literatur in einem sehr erhellenen Aufsatz herausgearbeitet. Laut Kammer bezieht sich das Interesse beim Blick auf die »visuelle Materialität« auf die »Wahrnehmung und Thematisierung des buchstäblich Augenfälligen [...], das Schriftformen und Tintenfarben, Drucktypen und die Hinterlassenschaften unterschiedlichster Schreibwerkzeuge, Layout und Buchgestaltung zur Erscheinung bringen« (Kammer, »Visualität und Materialität der Literatur«, S. 34).
- 12 »Johann Friedrich Abegg, Tagebuch [6. Mai 1798]«, in: Eduard Berend (Hg.), *Jean Pauls Persönlichkeit in Berichten der Zeitgenossen*, Weimar 1956, S. 27-32 [Nr. 44], hier: S. 28.
- 13 »Martin Hieronymus Hudtwalcker an Wolf von Baudissin, Bayreuth, 3. Mai 1809«, in: Berend, *Jean Pauls Persönlichkeit*, S. 110 [Nr. 174].

merksam, die sehr ge- und verbrauchtschienen. Sie waren Quart mit Schlußösen, wie man die Taschenbücher macht.«¹⁴

In wörtlicher Rede lässt Bursy den Schriftsteller kommentieren, was es mit diesen Bänden auf sich hat: »Diese Bücher gebe ich Ihnen nicht für eine Bibliothek von 200.000 Bänden; es sind meine Exzerpte, zu denen noch ein Real- und ein Verbalregister gehört.«¹⁵ Auch Abegg, der erste Besucher in dieser Reihe, kommt in seinen Erinnerungen auf die Leseaufzeichnungen zu sprechen. »Gegen das eine Fenster ist ein langer Tisch gestellt; zur Rechten hat er ein Gestell mit Brettern, auf welchen von oben bis unten Mappen, als wäre er ein Advocat, liegen«, beschreibt Abegg das »Arbeitszimmer« von Jean Paul in Leipzig, ehe er die »Mappen«, bei denen es sich höchstwahrscheinlich um die Exzerpte handelt, ins Verhältnis setzt zur Büchersammlung, über die er im folgenden Satz erklärt, sie sei »sehr schwach«.

Abegg wird von Jean Paul am 6. Mai 1798 empfangen. Das geht aus seinem Reisetagebuch hervor.¹⁶ In den Tagen davor ist Abegg unter anderem Fichte begegnet, in Weimar haben ihn Karl August Böttiger, Goethe und Herder in ihren Privaträumen empfangen. Nun ist er in Leipzig angekommen, im bescheidenen Reich von Jean Paul. Obwohl er in Weimar ausnahmslos bei Eigentümern stattlicher Bibliotheken zu Gast gewesen ist, von Bibliotheken, die auch Jean Paul – abgesehen von derjenigen Goethes – später eifrig nutzen wird¹⁷, finden diese umfangreichen Büchersammlungen bei Abegg keinerlei Erwähnung. Umso bemerkenswerter ist es, dass der Reisende ausgerechnet auf die Bibliothek Jean Pauls zu sprechen kommt. Dass diese »sehr schwach« ist, wie Abegg schreibt, sieht er einem besonderen »Umstande« geschuldet, über den er sich bei einer zweiten Begegnung mit Jean Paul austauschen wird.

Jean Paul hat zu diesem Zeitpunkt schon einige Berühmtheit erlangt, vor allem als Verfasser des »Hesperus« (1795) und als jemand, der seine Leserschaft »eine Reihe von philosophischen, physischen, historischen Dictionnairen an der Hand zu haben nötigt«¹⁸, wie ein Rezensent kritisch anmerkt.

14 »Karl Bursy, Tagebuch [14./15. Mai 1816]«, in: Berend, *Jean Pauls Persönlichkeit*, S. 146-155 [Nr. 201], hier: S. 151.

15 Ebd.

16 Johann Friedrich Abegg, *Reisetagebuch von 1798*, hg. v. Walter Abegg, Jolanda Abegg, Frankfurt a.M. 1987.

17 Günther Soffke, *Jean Pauls Verhältnis zum Buch*, Bonn 1969, S. 17.

18 [Anonymus], Rezension über »Siebenkäs« und »Biographische Belustigungen« (1797), in: Peter Sprengel (Hg.), *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland*, München 1980, S. 10-12, hier: S. 12.

Damit stellt sich unweigerlich die Frage, worauf sich das ungeheure Wissen dieses Autors stützt. Jean Paul liefert eine beredte Antwort, und zwar in Form des berühmten, im Jahr 1797 im »Taschenkalender zur belehrenden Unterhaltung für die Jugend und ihre Freunde« veröffentlichten Textes »Die Taschenbibliothek«. Darin öffnet der erstaunlich belesene Tanzmeister Aubin seinen »Bücherschrank«, in dem sich keinerlei Bücher befinden, dafür aber Exzerpte. Als Aubin näher erläutert, wie er diese anfertigt, ist es um seinen Zuhörer geschehen: »Ich mußte hier den Mann, dessen Herz für alles Wissen brannte, an das meinige drücken und es ihm gestehen, daß ich beinahe auf demselben Wege seit dem 14ten Jahre gehe.« (SW III.2, 771, 772)

Dass in dieser Dichtung eine biographische Wahrheit steckt, zeigt ein Porträt im »Deutschen Magazin«, erschienen im Februar 1798, also wenige Monate, bevor Abegg das Arbeitszimmer von Jean Paul betritt. Johann Friedrich Schütze, der Verfasser, nimmt »Die Taschenbibliothek« zum Anlass, das Exzerpieren als Praxis des Schriftstellers herauszustellen. Schütze offenbart sich dabei nicht bloß als aufmerksamer Leser, sondern auch als stolzer Besitzer eines der »Richterschen Excerptenbücher«.¹⁹

Es ist also davon auszugehen, dass Johann Friedrich Abegg im Mai 1798 in Leipzig seinen Blick nicht ohne Vorwissen durch das Arbeitszimmer schweifen lässt, sondern dass er mit einem bestimmten Fokus die »Mappen« und schließlich die Bibliothek Jean Pauls fixiert. Das unterstreicht seine zweite Begegnung mit Jean Paul im Rudolphischen Garten:

»Sie haben«, sagte ich, da wir über eine Stunde im Garten auf und ab gingen, »einmal etwas von Ihren Geheimnissen offenbart [...]; nämlich haben Sie irgendwo gesagt, wie Sie studieren, wenn ich es so nennen darf?« – »Ja, das habe ich«, sagte er, »und es ist gar kein Geheimnis. Es besteht im Exzerpieren. Wohl exzerpieren muß man, und alle Schriften, die man liest: sonst fällt alles durch und nützt wenig. Aber gute Exzerpte machen große Bibliotheken entbehrlich.«²⁰

Jean Paul starb 1825, und während wir wissen, was mit seinem handschriftlichen Nachlass geschehen ist, liegt das Schicksal seines Buchbesitzes im Dunkeln. Dass die Privatbibliothek des Schriftstellers im Vergleich mit seinen Auf-

19 Johann Friedrich Schütze, »Jean Paul Friedrich Richter«, in: *Deutsches Magazin* 15 (1798), S. 97-119, hier: S. 116.

20 »Johann Friedrich Abegg, Tagebuch [6. Mai 1798]«, in: Berend (Hg.), *Jean Pauls Persönlichkeit*, S. 30.

zeichnungen bis heute so wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, passt zu der von Jean Pauls Besuchern geschilderten Nachlässigkeit des Dichters im Umgang mit seinen Büchern und letztlich zur Überlieferung: Jean Paul hat der Nachwelt offenbar keine Bibliothek hinterlassen, jedenfalls verliert sich nach seinem Ableben die Spur seiner Bücher. Ein Bestandskatalog ist nicht bekannt, über eine mögliche Versteigerung seiner Bücher sind Quellen nicht zu finden. Auch sein Nachlass liefert nur wenige Hinweise, ein Nachlass, der so reich ist an Manuskripten aller Art, in dem sich aber kein einziges gedrucktes Buch findet. Obwohl es sich bei Jean Paul um einen Schriftsteller handelt, dessen Belesenheit als legendär gilt, scheint der Autor selbst keinen gesteigerten Wert auf den Aufbau und die Pflege einer eigenen Büchersammlung gelegt zu haben. Zum Vergleich: 1829, vier Jahre nach dem Tod Jean Pauls, steht im Norden Deutschlands die beeindruckende Bibliothek eines anderen verschiedenen Schriftstellers zum Verkauf, die 12.000 Bände umfassende Kollektion von J.G. Müller aus Itzehoe, genauestens erfasst in einem gedruckten Katalog, der auch Hinweise darauf enthält, wie Müller seinen Bestand generell kennzeichnete und mit Annotationen versah.²¹ Freilich erscheint ein direkter Vergleich dieser bestens dokumentierten Bibliothek mit derjenigen Jean Pauls alles andere als zwingend zu sein. Bemerkenswert ist dennoch, dass Müller in die Bände seinen Namen eintrug, um sie als sein Eigentum auszuweisen. Darauf scheint Jean Paul angesichts der Tatsache, dass sich so gut wie keine Bücher aus seinem Besitz finden lassen, verzichtet zu haben. Dies legt auch das heute einzige bekannte Buch aus seinem Privatbesitz nahe, ein Widmungsexemplar des zweiten Bandes der »Lebens-Ansichten des Katers Murr«, das E.T.A. Hoffmann dem »Herrn LegationsRath Jean Paul, Friedrich Richter« [sic!] am 30. Januar 1822 übersandt hatte.²²

21 *Verzeichniß der von dem Herrn Dr. Ph. Joh. Gottw. Müller in Itzehoe hinterlassenen Bibliothek*, [...], Itzehoe 1829. Siehe auch Alexander Ritter, »Der freue und gelehrt Schriftsteller Johann Gottwerth Müller und seine enzyklopädische Privatbibliothek«, in: Ulrich Johannes Schneider (Hg.), *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin, New York 2008, S. 221-228.

22 E.T.A. Hoffmann, »An Jean Paul Friedrich Richter in Bayreuth« (30. Januar 1822), in ders., *E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel*, hg. v. Friedrich Schnapp, München 1967-1969, II (1968), S. 361 [1028]. Der Band befindet sich im Bestand der Staatsbibliothek Bamberg, Signatur Sel. 229a/2. Ich danke Herrn Prof. Dr. Markus Bernauer, Leiter der Jean-Paul-Edition an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der mich auf dieses Buch aus dem Privatbesitz von Jean Paul aufmerksam gemacht hat.

Wie viele gedruckte Bücher Jean Paul besaß, darüber lässt sich nur spekulieren. Günther Soffke geht aufgrund einer späten Bemerkung des Autors von etwa 200 Bänden aus. Wie sich dieser Bestand zusammensetzte, ist teilweise anhand von Briefen rekonstruierbar.²³ In der entsprechenden Korrespondenz findet sich auch die ein oder andere Kuriosität, etwa wenn Jean Paul an seinen Freund Johann Adam Lorenz von Oerthel schreibt: »Möchtest du mir nicht Kants Kritik vorstrekken, nicht um sie ganz durchzulesen, sondern nur um durch deinen Kant die Lükke von etlichen Bogen zu ergänzen, die in meinem ist, den ich wieder lesen will?« (HKA III.1, 182)

Jean Paul, dieser Meister literarischer Buchführung, der Listen und Register, hat seinen Buchbesitz offenbar nicht erfasst, nicht verzeichnet. Eine genauere Aufstellung über seine Bibliothek sucht man im Nachlass vergebens. Es existiert lediglich ein Blatt mit einer über Jahre geführten Liste über »Verliehene Bücher«. Diese umfasst gerade einmal zwei Dutzend Einträge, wobei ein Teil eigene Werke betrifft.²⁴ Bereits 1810 notiert Jean Paul ironisch, aber mit dem Selbstbewusstsein des etablierten Schriftstellers: »Ich habe so wenig Bücher, daß ich wie der Sophist Gorgias alles selber gemacht, was ich habe.« (HKA II.8, 583 [236/292])

Im Groben setzt sich die Privatbibliothek zusammen aus:

- a) Büchern und Periodika, die Jean Paul sich aus eigenem Antrieb anschafft oder ohne Barzahlung besorgt hatte. Dazu dürften vor allem philosophische Schriften und Nachschlagewerke zählen, aber auch ausgewählte Titel geschätzter Autoren.²⁵
- b) Buchgeschenken wie das von E.T.A. Hoffmann, die in der Regel mit einem persönlichen Anliegen verbunden waren. Diese Bücher dienen Jean Paul nicht selten als Tauschobjekte, die er an eine Leihbibliothek abtritt.²⁶
- c) Leihgaben oder Dauerleihgaben aus öffentlichen und privaten Bibliotheken.
- d) Eigenen Werken, die er allerdings nicht vollständig besaß.²⁷
- e) Exzerpten.

²³ Soffke, *Jean Pauls Verhältnis zum Buch*, S. 23, 25.

²⁴ Siehe »Libri legendi«, HKA, II.6.1, S. 892, sowie HKA II.6.2, S. 205-206.

²⁵ Soffke, *Jean Pauls Verhältnis zum Buch*, S. 24f.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. ebd., S. 28.

Anzunehmen ist, dass die Mehrzahl der Bücher, die der Besucher Bursy der Privatbibliothek Jean Pauls zuordnet, dem Schriftsteller gar nicht gehörten. Abgesehen von der Bibliothek seines Vaters, die »selten offen« (SW I.6, 1056) ist, wie es in der »Selberlebensbeschreibung« heißt, dürfte die Privatbibliothek des Pfarrers Erhard Friedrich Vogel die erste sein, die Jean Paul regelmäßig nutzt. Zwischen ihm und dem Pfarrer entwickelt sich ein reger Leihverkehr. Als er sein Studium in Leipzig aufnimmt, bemüht sich Jean Paul mehr als einmal, sich gegenüber seinem Leihgeber erkenntlich zu zeigen. Er bietet an, für ihn Kataloge und Bücher zu besorgen, wirbt für Neuerscheinungen wie Kants »Kritik der reinen Vernunft«. Jean Paul ist trotz des eigenen Mangels mit dem Sammeln von Büchern bestens vertraut. Am 8. März 1782 formuliert er in einem Brief an Vogel, er wolle Bücher schreiben, um Bücher kaufen zu können (HKA III.1, 38). Doch auch in späteren Jahren, als ihm die finanziellen Mittel eher zur Verfügung stehen, verzichtet Jean Paul weitgehend auf die Anschaffung von gedruckten Büchern. Stattdessen legt er umfangreiche Listen mit Titeln an, die er lesen möchte und von denen er sich viele leihweise besorgt, um aus ihnen zu exzerpieren. Er borgt sich unablässig Bücher und Periodika bei Privatpersonen, Buchhändlern und Bibliotheken.²⁸ Und früh beginnt er damit, sich in Form seiner Exzerpte eine »eigene, handgeschriebene Bibliothek«²⁹ zusammenzustellen, so Markus Bernauer.

Dass Jean Paul die Exzerpte seiner Privatbibliothek zugerechnet hat, legt ein kurzer, vermutlich 1782 verfasster und im handschriftlichen Nachlass überliefelter Text nahe. Dieser enthält die Beschreibung einer Bibliothek, die sich durchaus autobiographisch lesen lässt. Jean Paul platziert die wenigen Sätze in einem blaugrauen Bändchen mit der Aufschrift »Satiren«. Erstmals veröffentlicht wird der Text viele Jahre später, 1837, unter der Überschrift: »Werthvolle Bibliothek«.

»Meine Bibliothek bestehet theils aus gedruckten, theils aus ungedruckten Büchern. Je mehr Manuscrite in einer Bibliothek, desto mehr Ehre ist es bekanntlich derselben; in der meinigen sind deren mehr, als der gedruckten Bücher. Sie sind von mir abgefasset.«³⁰

²⁸ Ebd., S. 15-22.

²⁹ Markus Bernauer, »Katalog: Lektüren«, in: ders., *Angela Steinsiek, Jutta Weber (Hg.), Jean Paul. Dintenuniversum. Schreiben ist Wirklichkeit*, Berlin 2013, S. 49-55, hier: S. 49 [Kat. 3.1a].

³⁰ Jean Paul, *Werthvolle Bibliothek, Jean Paul's sämmtliche Werke*, hg. v. Richard Otto Spazier und Ernst Förster, Berlin 1826-38, LXII.II (1837), S. 136.

Mit der »Werthvollen Bibliothek« spielt Jean Paul vermutlich auf die von ihm hoch geschätzte und wiederholt exzerpierte »Bücherkunde« von Michael Denis an. In ihrem ersten Band von 1777 heißt es über die »Bestandtheile einer Bibliothek«: »Diese Bestandtheile sind Manuscripte, und gedruckte Bücher.« Und im nächsten Satz: »Die Manuscripte verdienen unsre ganze Hochschätzung, weil durch sie alle Gelehrsamkeit des Alterthumes auf uns gekommen ist.«³¹

Die Pointe bei Jean Paul liegt darin, dass die Manuskripte, deren Fülle der eigenen Bibliothek zur Ehre gereichen soll, nicht den historischen Index aufweisen, auf den es Denis ankommt. Zwar entwickelt sich, wie Christian Benne gezeigt hat, um 1800 eine moderne »Manuskriptkultur«, in der autographen Handschriften aus bibliothekarischer Sicht bedeutsam werden, auch ohne einer geschichtlichen Überlieferung zu dienen.³² Aber als die »Bücherkunde« im Jahr 1777 publiziert wird, erklärt sich das Nebeneinander von Manuskripten und gedruckten Büchern noch hauptsächlich diachron aus der Medienevolution. In dieser Perspektive werden Manuskripte als Wissensträger vom gedruckten Buch abgelöst. Mit der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern kommt, so Lothar Müller, »nicht nur das Gedruckte in die Welt, sondern auch das Ungedruckte«³³. Selbstverständlich dürften mit den »ungedruckten Büchern« nicht bloß Exzerpte gemeint sein. Aber als Jean Paul

31 Michael Denis, *Einleitung in die Bücherkunde*, Wien 1777-1778, I (1777), S. 207 [§ XXXVII].

32 Benne erkennt in der Vorsorge, die Denis für seinen eigenen Nachlass traf, eine Aufwertung der Handschrift, die seit dem 18. Jahrhundert dazu führt, dass neben Bibliotheken auch literarische Archive eingerichtet werden. So erscheint 1801, ein Jahr nach dem Tod des Schriftstellers und Bibliothekars, sein »Literarischer Nachlass« in Buchform, im Anschluss eine autobiographische Schrift, deren Herausgeber unter anderem den Anspruch formuliert, dass »von einem so berühmten Manne« wie Denis, dessen Verdienste um Sprache und Literatur, Literaturgeschichte und Bibliographie danach aufgezählt werden, »keine Zeile verloren gehen dürfe« (Johann Michael Denis, *Jugendgeschichte, von ihm selbst beschrieben. Aus dem Lateinischen übersetzt*, Winterthur 1802, S. X). Benne sieht hier »entscheidende Motive verquickt«, er schreibt: »Eines davon ist die Verbindung der Individualität des Autors und der kulturellen Bedeutung für Sprache und Literatur der gesamten Nation. Wenn jede ›Zeile‹ eine Spur ist, die etwas über den Menschen oder den Schriftsteller verrät, so ist in dieser Trennung der Funktion im Begriff des Schriftstellers auch schon die allgemeine, kulturelle und öffentliche Rolle enthalten. Der berühmte Mann ist jener, bei dem individueller und literarischer Charakter identisch werden.« (Benne, *Erfindung des Manuskripts*, S. 255ff, hier: S. 256)

33 Müller, »Das Ungedruckte autorisieren«, S. 17.

dies niederschreibt, haben seine Leseaufzeichnungen bereits einen beträchtlichen Umfang erreicht. Sie umfassen vier Jahre, nachdem Jean Paul damit begonnen hat, sich Aufzeichnungen zu seinen Lektüren anzufertigen, bereits mehr als ein Dutzend »Bände«, wie Jean Paul selbst sie nennt. Ihr Gesamtumfang beläuft sich auf etwa 3.000 Seiten.

Zwischen 1778 und 1825 fertigt Jean Paul Exzerpte an. So entstehen Aufzeichnungen im Umfang von etwa 10.000 Manuskriptseiten.³⁴ Während er in den ersten Jahren längere Passagen aus Büchern und Periodika abschreibt, stellt Jean Paul seine Praxis des Exzerpierens im Laufe des Jahres 1782 um. An die Stelle seitenlanger Zitate treten nun kurze Notate, in denen Jean Paul festhält, was ihn interessiert oder affiziert. Sein Augenmerk liegt auf Fakten und Merkwürdigkeiten, die er über ausgeklügelte Register erschließt und in seine literarischen Texte einarbeitet. Eben diese Praxis des Exzerpierens wird heute als charakteristisch erachtet, wenn es um Jean Paul als Schriftsteller geht, während die Exzerpte der ersten Jahre dem Pfarrerssohn zugeschrieben werden, der sich Kollektaneen für eine bescheidene Karriere als Geistlicher anlegt.³⁵

Seit wenigen Jahren liegen Jean Pauls Exzerpte in einer digitalen Edition vor.³⁶ So verdienstvoll und für die Forschung überaus wertvoll diese Edition auch ist, sie vermittelt keinen Eindruck von der Materialität dieser handschriftlichen Aufzeichnungen. Ihre gängige Beschreibung als »Exzerptthefte« erweist sich mit Blick auf die Überlieferung als nicht unproblematisch. Jean Paul teilt seine Exzerpte selbst in »Bände« ein. Insgesamt umfasst der handschriftliche Nachlass in der Staatsbibliothek zu Berlin heute 112 dieser von Jean Paul festgelegten Einheiten.³⁷ Mehr als die Hälfte seiner Exzerpte hat Jean Paul nicht nur geheftet, sondern binden lassen, wobei in der Regel jeweils fünf »Bände« zusammengefasst worden sind. Sie stecken zwischen Pappdeckeln mit schwarz texturiertem Überzug. Diese solide Ausstattung deutet auf einen regen Gebrauch hin.

Aufschlussreich ist, welche Exzerpte mit einem solchen Einband versehen sind: Es handelt sich ausschließlich um »Bände« der beiden Reihen »Ge-

³⁴ Michael Will, »Lesen, um zu schreiben«, S. 39.

³⁵ Siehe allgemein zu den Exzerpten u.a. Müller, *Jean Pauls Exzerpte*, Will, »Die (Un-)Ordnung der Dinge«.

³⁶ Jean Paul, *Exzerpte. Digitale Edition*, www.jp-exzerpte.uni-wuerzburg.de (5.9.2019).

³⁷ Will, »Lesen, um zu schreiben«, S. 40.

schichte« (1782-1825) und »Gemeine Exzerpte« (1786-1825).³⁸ Die Bedeutung dieser beiden »Hauptreihen«³⁹ für das literarische Schreiben von Jean Paul ist kaum zu überschätzen. Als Jean Paul im Juni 1812 nach Nürnberg reist, hinterlässt er seiner Frau Karoline einen Zettel mit Anweisungen, der während seiner Abwesenheit »Täglich durchzulesen« ist. An zweiter Stelle steht: »Bei Feuer sind die schwarze eingebundnen Exzerpte zuerst zu retten [...].« (HKA III.6, 267 [646])

Seine frühen Exzerpte lässt Jean Paul dagegen nicht extra stabil einbinden. In der Forschung werden diese Leseaufzeichnungen der Jahre 1778 bis 1781 auch seltener gewürdigt, sind sie doch – so Michael Will – »für das schriftstellerische Werk Jean Pauls von eher geringerer Relevanz«⁴⁰. Trotzdem sind diese Exzerpte ein äußerst aufschlussreicher Bestandteil des Nachlasses, denn sie vermitteln einen Eindruck von Jean Pauls hoher Affinität zu gedruckten Büchern und Periodika. Man könnte von der *blauen Reihe* sprechen, da die Mehrzahl der betreffenden Bände mit blaugrauem Buntpapier beklebt ist. Auch die »Übungen im Denken« und der nach eigenem Urteil gescheiterte Romanversuch »Abelard und Heloise« lassen sich mit Blick auf das Äußere der *blauen Reihe* zuordnen.⁴¹ Außergewöhnlich an der *blauen Reihe* der Exzerpte ist ihre von Hand geschaffene Ausstattung. Sind die einzelnen Bände doch, wie Engelhard Weigl bemerkt hat, »von Jean Paul bewußt wie richti-

38 Siehe die Angaben zu den einzelnen Bänden in Ralf Goebel und Markus Bernauer, *Der handschriftliche Nachlass Jean Pauls und die Jean-Paul-Bestände der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, Wiesbaden 2002-11, 1: Faszikel I bis XV, Ralf Goebel (2002), S. 12-25, 34-38. Nach 1810 werden diese beiden Exzertreihen nur noch geheftet (Ebd., S. 22-25 [Fasz. IIc/3-11], 37-38 [Fasz. IVa/5-8]).

39 Will, »Lesen, um zu schreiben«, S. 43.

40 Ebd., S. 44.

41 Anders als Bücher, die auch noch Ende des 18. Jahrhunderts in der Regel ohne Einband ausgeliefert werden, erhalten seit den Siebzigerjahren vor allem periodische Titel provisorische Umschläge, meist aus Buntpapier. Häufig verwendet wurde Löschenpapier, ein Buntpapier minderer Qualität. Lühmann erwähnt überlieferte Ausgaben des »Teutschen Merkur« und des »Deutschen Museums«, Periodika, aus denen Jean Paul exzerpierte, mit blauen oder rosa Umschlägen. Auch Volksbücher und Titel, die in mehreren Lieferungen erschienen, werden mit bunten Einbänden versehen, jedoch bestehen diese oftmals aus stärkerem Buntpapier bis hin zu Karton (Frithjof Lühmann, *Buchgestaltung in Deutschland 1770 bis 1800*, München 1981, S. 62). Blau ist als Einbandfarbe im Deutschland des späten 18. Jahrhunderts vor allem durch die populäre französische »Bibliothèque bleue« geläufig.

ge Bücher gestaltet«⁴² worden. Interessanterweise verliert sich dieser Aspekt nicht allein mit fortschreitender Adoleszenz, sondern auch im Übergang zum gedruckten Schriftsteller.

Die Exzerptbände der *blauen Reihe* bestehen jeweils aus mehreren Lagen grobem Postpapier. Die Blätter im Folioformat dürfte Jean Paul eigenhändig zugeschnitten und zusammengelegt gefalzt haben, um Seiten im Quartformat zu erhalten. Warum sich Jean Paul für dieses Format entscheidet, darüber lässt sich nur spekulieren.⁴³ Seiten im Quartformat lassen sich aus einem Papierbogen einfach herstellen, es handelt sich daher um ein gängiges und auch handelsübliches Format für handschriftliche Aufzeichnungen, da die Seiten einen großzügigen Raum zum Schreiben mit der Feder bieten und trotzdem leicht zu handhaben sind. Jean Paul beschreibt die einzelnen Lagen durchgehend mit schwarzer Tinte, ehe er sie zu dickleibigen Bänden in Quart zusammennäht.

Im deutschen Verlagswesen des späten 18. Jahrhunderts gibt es mehr als einen Trend zur kleineren Taschenausgabe in Oktav oder Duodez, während das Quartformat eher für Prachtausgaben genutzt wird, um einen lichteren Satz zu ermöglichen und auch Kupferstiche gut einbinden zu können. Hinsichtlich des Formats läge es also nahe, in den frühen Exzerpten Jean Pauls keine nachgeahmten Bücher zu erkennen. Andererseits ist in der »Selberlebensbeschreibung«, der 1826 als Fragment aus dem Nachlass veröffentlichten Autobiographie, von der »mit leeren Folioblättern durchschoßene[n] Quartbibel« des Vaters die Rede, durch die Jean Paul früh mit der Buchkultur in Berührung kommt. Und auch die »Quartbände der Gespräche im Reiche der Todten« (SW I.6/1057) von David Faßmann, die er als Kind liest, könnten dazu beigetragen haben, das Format als passend für die eigenhändige Buchproduktion anzusehen.

42 Engelhard Weigl, *Aufklärung und Skeptizismus. Untersuchungen zu Jean Pauls Frühwerk*, Hildesheim 1980, S. 34.

43 In der 1638 erstmals veröffentlichten »Aurifodina«, dem »umfangreichsten und umfassendsten Buch über das Exzerpieren im 17. Jahrhundert«, so Florian Neumann, empfiehlt der Jesuit Jeremias Drexel das Anlegen von Heften im Quartformat für eine systematische Sammlung von Lesefrüchten. Ob vergleichbare Vorgaben auch dem viel später geborenen Jean Paul bekannt waren, lässt sich nicht nachvollziehen (Florian Neumann, »Jeremias Drexels Aurifodina und die Ars excerpendi bei den Jesuiten«, in: Helmut Zedelmaier, Martin Mulsow (Hg.), *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2001, S. 51-61, hier: S. 59, 60 (Zitat), siehe außerdem Martin Mulsow, *Prekäres Wissen: Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012, S. 367ff.).

In den Vorarbeiten zur »Selberlebensbeschreibung« findet sich im Abschnitt »Schwarzenbach« ein Hinweis auf die visuelle Gestaltung der frühen Exzerpte: »Ein Schreiber (Wolfram) mußte mit Fraktur die Titel schreiben – ich that, als sei es gedruckt.« (HKA II.4, 371 [23]) Jean Paul hat diese Begebenheit nicht in die ausgearbeiteten Passagen der »Selberlebensbeschreibung« aufgenommen. Überhaupt finden die Exzerpte in der Fragment gebliebenen Autobiographie keine Erwähnung. Aber in Jean Pauls handschriftlichem Nachlass sind jene Titelblätter zu bewundern, die ein professioneller Schreiber aus Schwarzenbach an der Saale für den Pfarrerssohn anfertigte. Sie zeigen, welch großen Wert Jean Paul in den Jahren vor seiner ersten Buchveröffentlichung der Gestaltung seiner ›ungedruckten Bücher‹ beimisst, dass es ihm nicht allein um die Sammlung von Lesefrüchten, sondern auch um die Teilhabe an einer durch die Materialität ihrer Medien geprägten Wissenskultur geht. Hauptsächlich die Titelbilder bilden sozusagen Stoff und Form einer besonderen, man könnte sagen: einer materialen, papiernen Fiktion. Auf sie bezieht sich die bereits angeführte Deklaration, die Jean Pauls Umgang mit der Nachahmung bestimmt: »ich that, als sei es gedruckt.«

Es sind vor allem diese in Fraktur geschriebenen Titelblätter, die ins Auge fallen, wenn man die Exzerpte der *blauen Reihe* als handgeschriebene Bücher betrachtet.⁴⁴ Titelblätter sind eine Erfindung des Druckzeitalters, sie fungieren als herausragender Schauplatz einer jeder Publikation.⁴⁵ Aber um eine solche handelt es sich bei den Exzerpten gerade nicht, sie sind Handschriften für den privaten Gebrauch. Umso bemerkenswerter ist der Umstand, dass Jean Paul seine Exzerpte mit Titelblättern versieht, die deutsche Frakturdrucke der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Hinblick auf Layout und Schriftbild imitieren.⁴⁶

-
- 44 In Fraktur geschriebene Titelblätter haben die überlieferten Exzerptbände eins bis elf, dreizehn und vierzehn, siehe Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek zu Berlin, Nachlass Jean Paul, Fasz. Ia/1-5, 7, Fasz. Ib/1-4, 6-8. Die unterschiedliche Ausführung der Titelblätter legt nahe, dass diese von verschiedenen Schreibern angefertigt worden sind.
- 45 Siehe Ursula Rautenberg, »Die Entstehung und Entwicklung des Buchtitelblatts in der Inkunabelzeit in Deutschland, den Niederlanden und Venedig. Quantitative und qualitative Studien«, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 62 (2008), S. 1-105.
- 46 Die Fraktur ging laut Konrad F. Bauer als Druckschrift aus der »gepflegten Kanzleischriften des frühen 16. Jahrhunderts hervor (Konrad F. Bauer, »Zur Geschichte der Unger-Fraktur«, in: *Gutenberg-Jahrbuch* (1929), S. 287-296, hier: S. 287). Johann Wilhelm Keßler bezeichnet sie in seinem Lehrbuch zum Schreibenlernen von 1787 »als eine vergrößerte Canzleischrift«, über die es weiter heißt: »Sie ist bei verschiedenen Fällen

Auf dem allerersten Titelblatt der *blauen Reihe* steht in den oberen drei Zeilen in einer kunstvoll ausgestalteten Fraktur: »Verschiedenes, aus den neuesten Schriften«, der vollständige Reihentitel, den Jean Paul über drei Jahre beibehält. Darunter ist zu lesen: »Erster Band.« Unter einer doppelten Linie finden sich an der Stelle, die bei einem gedruckten Buch für Verlagsangaben vorgesehen ist, die Ortsangabe »Schwarzenbach an der Saal«, wo der Gymnasiast seinerzeit lebt, und das Jahr, in dem er die Aufzeichnungen anfertigt, nämlich »1778«.⁴⁷

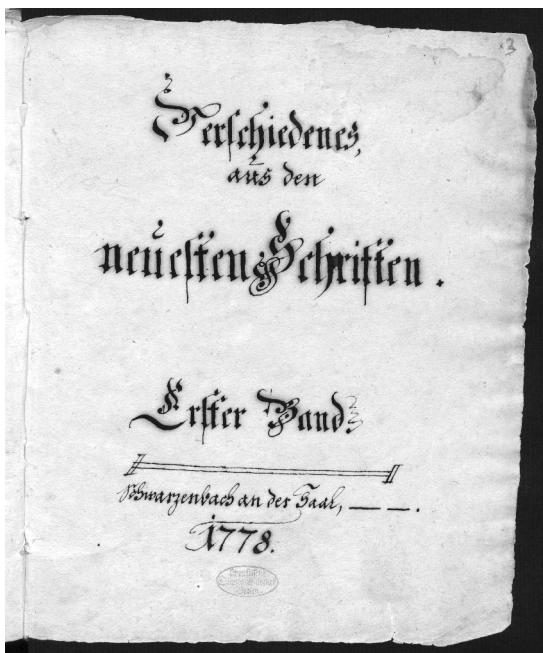
Der Band besteht aus 232 Seiten, die jeweils bis zu den Rändern mit Text in Kurrentschrift gefüllt sind. Auf den Seiten finden sich paratextuelle Elemente, die wie das Titelblatt für gedruckte Bücher charakteristisch sind.⁴⁸ Jean Paul versieht den Band mit einer durchgängigen Paginierung am oberen Seitenrand. Die Auszüge aus den von ihm durchgearbeiteten Schriften sind wie in zeitgenössischen Sammelwerken und Periodika durch römische Ziffern gekennzeichnet und durch dieses Gliederungselement deutlich gegeneinander abgesetzt. Unter jeder Ziffer platziert Jean Paul mittig den Titel des exzerpierten Werks mit genauen bibliographischen Angaben. Zusätzlich nutzt er selbst gewählte Zwischenüberschriften, um die übernommenen Stellen inhaltlich zu ordnen. Der Band enthält jeweils mehrseitige Abschriften aus theologischen Zeitschriften wie dem »Journal der Prediger« und der »Allgemeinen theologischen Bibliothek«, aber auch aus Friedrich Nicolais »Allgemeiner Deutscher Bibliothek« und Büchern wie Gellerts »Moralischen Vorlesungen«. Jean Paul übernimmt das Gelesene wortgetreu, das Schriftbild zeugt von großer Sorgfalt beim Schreiben und dem Bemühen um Leserlichkeit. Korrekturen oder sonstige Durchstreichungen sind zwar durchgängig, aber in der Gesamtschau selten zu finden, auch Verunreinigungen wie Flecken oder die beim späteren Jean Paul notorischen Federproben kaum zu beobachten. Im Detail imitiert Jean Paul auch typographische Zeichen, hauptsächlich Anführungszeichen zur deutlichen Hervorhebung von Zitaten. Den

in Canzleien, Registraturen und Aemtern nothwendig, und wird vorzüglich zu gewissen feierlichen Schriften, als zu Diplomen, Geburts- und Lehrbriefen u.s.w. gebraucht.« (Johann Wilhelm Keßler, *Lehrbuch der Kunst schön und geschwind zu schreiben*, Heilbronn 1787, S. 62) Was unterstreicht, dass bei der Verwendung der Schriftart für Jean Paul die gängige Drucktype die Referenz darstellte, nicht die offiziellen Dokumenten vorbehaltene, von Hand gezeichnete Fraktur.

47 Nachlass Jean Paul, Fasz. Ia/1, fol. 3r.

48 Siehe Ursula Rautenberg, »Buchmedien«, in: Natalie Binczek u.a. (Hg.), *Handbuch Medien der Literatur*, Berlin 2013, S. 235-46, hier: S. 239.

*Abbildung 1: »Verschiedenes aus den neuesten Schriften«:
Handgeschriebenes Titelblatt von Jean Pauls erstem Band
mit Exzerten.*



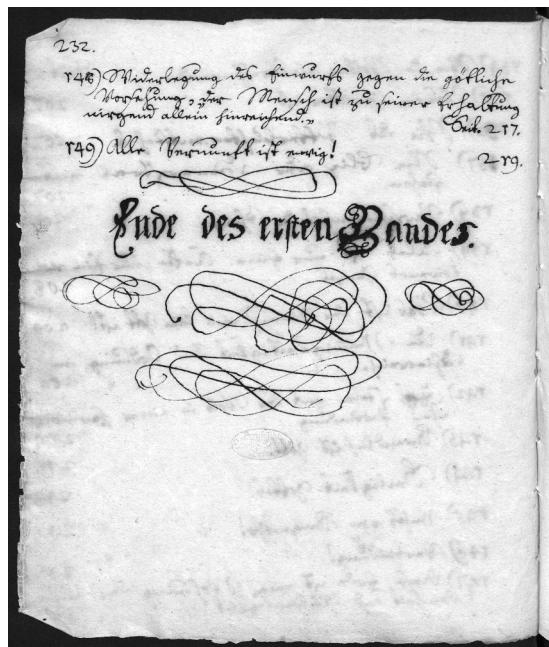
Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek zu Berlin,
Nachlass Jean Paul, Fasz. Ia/1, Bl. 3r.

eigentlichen Textteil beschließen ein »Verzeichnis der Bücher in diesem Bande«, also ein Inhaltsverzeichnis mit genauen Seitenangaben, sowie ein »Register der in diesem ersten Band enthaltenen Sachen«. Darauf folgt auf der letzten Seite die in mehrteiligen oder fortgesetzt erscheinenden Publikationen übliche Formel »Ende des ersten Bandes«, die in Fraktur ausgeführt ist.⁴⁹ Sie wird eingefasst von fünf Schnörkeln, wie man sie, wenn auch kunstvoller, von Schreibmeisterblättern kennt. Bei Jean Paul erfüllen die Schnörkel die Funktion der im Druck üblichen Schlussvignetten, indem sie den Weißraum

49 Siehe Nachlass Jean Paul, Fasz. Ia/1, S. 220-232.

der angefangenen Seite reduzieren. Ansonsten verzichtet der Büchermacher auf Verzierungen oder gar Illustrationen.

Abbildung 2: »Ende des ersten Bandes«: Auch der Abschluss des ersten Excerpt-Bandes folgt der typographischen Gestaltung zeitgenössischer Publikationen.



Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek zu Berlin,
Nachlass Jean Paul, Fasz. Ia/1, [S. 232].

Mit eigenen Anmerkungen geht Jean Paul in der *blauen Reihe* sehr sparsam um. Einen seiner wenigen Kommentare versieht er mit einem Zusatz, der sich in die Logik der Nachahmung einer Druckpublikation fügt. Im vierten Band der Exzerpte stehen Auszüge aus einer Rezension zu der von Hermann Daniel Hermes, einem evangelischen Theologen, verfassten Schrift »Die große Lehre vom Gewissen, in so fern sie die Gesetze der Religion und die Gesetze der

Staaten verbindet«, erschienen in der »Allgemeinen Deutschen Bibliothek«.⁵⁰ Am Seitenende ergänzt Jean Paul seine Abschrift um eigene Ausführungen über das »moralische Gefühl«, und er endet mit der Formel: »Anm. d. Herausg.«⁵¹ Damit inszeniert sich der laut Eduard Berend als »Kopist« (HKA II.1, XIX) tätige Jean Paul als Editor einer Publikation, die tatsächlich keine ist.

Für Exzerpte aus französischsprachigen Büchern legt Jean Paul im Jahr 1781 einen eigenen Band an, der zwar kein kalligraphisch gestaltetes Titelblatt, aber einen kompletten französischen Titel hat. Dieser lautet: »Extriats de livres français. Tome 1. MDCCLXXXI./Leipsic«⁵². Auf den 136 Seiten dieses Bandes finden sich Auszüge aus Schriften von Rousseau, Helvétius, Toussaint und Voltaire, und sowohl die Anmerkungen als auch das Inhaltsverzeichnis sind in Französisch abgefasst (»Table des livres contenus dans ce volume«). Offenbar plant Jean Paul eine weitere Ausdifferenzierung seiner Exzerpte.⁵³ Letztlich entscheidet er sich jedoch für die Neuanlage einer Reihe zur »Geschichte«, womit die Zeit der »schwarzeingebundnen Exzerpte« beginnt, in denen sich der angehende Schriftsteller nicht nur von seiner bisherigen Praxis des Exzerpierens, sondern auch endgültig von der umfänglichen Nachahmung von Druckpublikationen verabschiedet.

Elisabeth Décultot stellt die Exzerpte der *blauen Reihe* in die Tradition der »Collectanea«, also umfangreichen Sammlungen von *Realien*, die nicht zuletzt der eigenen Rhetorik dienlich sein sollen.⁵⁴ Sicher die größte Herausforderung besteht neben dem Abschreiben in der Ordnung der Kollektaneen, für die viele Modelle existieren. Beispielsweise schlägt Friedrich Andreas Hallbauer in seiner 1725 erstmals aufgelegten »Anweisung zur deutschen Oratorie« im Anschluss an Christian Weise eine Sammlung unter alphabettisch geordneten Titeln vor.⁵⁵ Jean Paul überträgt seinerseits die paratextuel-

-
- 50 F.G. Resewitz, »Die große Lehre vom Gewissen, in so fern sie die Gesetze der Religion und die Gesetze der Staaten verbindet«, in: *Allgemeine Deutsche Bibliothek* 13 (1770), 1, S. 214-231.
- 51 Nachlass Jean Paul, Fasz. Ia/4, S. 32, in: Jean Paul, *Exzerpte. Digitale Edition*, [Ia-04-1779-0101], URL: www.jp-exzerpte.uni-wuerzburg.de (5.9.2019). Siehe auch HKA II.1, S. XIX.
- 52 Goebel, Bernauer, *Der handschriftliche Nachlass Jean Pauls*, 1, S. 39 [Fasz. IVb/2].
- 53 Siehe u.a. den in Faszikel IVb des Nachlasses befindlichen Band mit »Exzerpten aus neuen belletristischen Schriften. Erster Band. 1781/Leipzig«, ebd. [Fasz. IVb/1].
- 54 Elisabeth Décultot, »Einleitung. Die Kunst des Exzerpierens – Geschichte, Probleme, Perspektiven«, in: dies. (Hg.), *Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpierkunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2014, S. 7-47, hier: S. 25-26.
- 55 Friedrich Andreas Hallbauer, *Anweisung zur verbesserten teutschen Oratorie*, Jena 1725, S. 288-289.

le Ordnung zeitgenössischer Publikationen auf seine handschriftlichen Aufzeichnungen. Das betrifft die visuelle Gestaltung der einzelnen Eintragungen ebenso wie die Einrichtung von Inhaltsverzeichnissen und Registern, aber auch die grundsätzliche Einteilung in Bände, die durch die Nachahmung von Titelblättern unterstrichen wird.

Der Medientheoretiker Harold Innis hat einen Satz formuliert, der nach Ansicht von Lothar Müller Marshall McLuhans berühmtes Diktum »The medium is the message« »vorgeprägt« hat: »Wir können wohl davon ausgehen«, so Innis in »The Bias of Communication« von 1949, »daß der Gebrauch eines bestimmten Kommunikationsmediums über einen langen Zeitraum hinweg in gewisser Weise die Gestalt des zu übermittelnden Wissens prägt.«⁵⁶ Michael Cahn hat deutlich gemacht, in welchem Maße gedruckte Bücher in ihrer spezifischen Materialität und Medialität auf die Formation von Wissen einwirken: »Die Darstellungsformen des Wissens im Druck«, schreibt Cahn, »besitzen eine eigene Logik und eine Widerständigkeit, durch die sie in der Geschichte des Wissens die Rolle eines aktiven, eines strukturierenden Elements übernehmen können.«⁵⁷ In diesem Zusammenhang spricht Cahn von einer »Rhetorik des Drucks«, worunter er eine »kohärente Deformation der Kommunikation nach den Strukturen des Mediums« versteht.⁵⁸ Auch wenn die von Jean Paul hergestellten »Bände« nur bedingt auf Kommunikation ausgelegt sind, sie in diesem Sinne nicht als Medien fungieren, so bedient sich Jean Paul in der Nachahmung gedruckter Bücher doch der »Rhetorik des Drucks«, um das Abgeschriebene in eine Form zu bringen, die Wissen durch Paratexte zugänglich und verfügbar macht. Darüber hinaus steht die Buchförmigkeit des Wissens auch für eine gewisse »Autorität«⁵⁹ des Gedruckten, auf welche die Gestaltung der Exzerpte offensichtlich Bezug nimmt.

Dass es Jean Paul um die Teilhabe an einer mediengebundenen Wissenskultur geht, dafür spricht der hohe Aufwand, den er bei der Herstellung seiner Exzerpte betreibt. In ihrer Gesamtheit fungiert die »handgeschriebene Bibliothek« zugleich, um mit Pierre Bourdieu zu sprechen, als objektiviertes kulturelles Kapital, das Jean Paul im Umgang mit anderen einsetzt. Denn:

⁵⁶ Harold A. Innis, »Tendenzen der Kommunikation (The Bias of Communication, 1949)«, in: ders., *Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte*, hg. v. Karlheinz Barck, Wien, New York 1997, S. 95–119, hier: S. 96.

⁵⁷ Michael Cahn, *Der Druck des Wissens. Geschichte und Medium der wissenschaftlichen Publikation*, Berlin 1991, S. 32.

⁵⁸ Ebd., S. 50.

⁵⁹ Müller, »Das Ungedruckte autorisieren«, S. 16.

Jean Paul hat die frühen Exzerpte nicht allein als privaten Wissensspeicher genutzt, sondern einzelne »Bände« aus der Hand gegeben, sie verliehen oder gar verschenkt. Es ist genau dieser Punkt, der ein Licht auf die spezifische Medialität der ›ungedruckten Bücher‹ wirft, die sich als Objekte mit Bedeutung aufladen und in soziale Praktiken einbinden lassen.

Ein Beispiel liefert der bis heute verschollene zwölftes Band der Exzerpte, den Jean Paul der von ihm verehrten Sophie Ellrodt zukommen lässt.⁶⁰ Jean Paul tauscht in der Liebeskorrespondenz mit Ellrodt verschiedene Objekte aus, darunter einen Ring, den die Umworbene ihm schickt. Bei der Übertragung eines Schattenrisses kündigt Jean Paul sein erstes Buch an, die 1783 erscheinenden »Grönländischen Prozesse«. Am 14. September 1783 schreibt er an Ellrodt: »In etlichen Wochen schikk' ich Ihnen eine Abbildung, worin ich besser werde getroffen sein – ich meine mein Buch.« (HKA III.1, 108) Bevor Jean Pauls erstes gedrucktes Buch vorliegt, behilft er sich jedoch mit einem Band aus seiner *handgeschriebenen Bibliothek*. In dieser Konstellation zeigt sich ein wesentliches Element des Spiels der Autorschaft: die Repräsentation des Subjekts durch das Buch (»Abbildung«), die nicht unbedingt eines Textes bedarf, sondern in sozialen Praktiken ebenso, wenn nicht gar mehr eines Artefakts. Denn offenbar lässt sich das Werk des Schriftstellers, »mein Buch«, wie Jean Paul es stolz nennt, zumindest temporär durch den selbst hergestellten Band substituieren, obgleich dieser ausschließlich Abschriften anderer Autoren enthält. Man könnte diese Substituierung griffig so beschreiben, dass das Eigentum, also das handgeschriebene Buch, hauptsächlich Werk des Fleißes, an die Stelle des *Eigentümlichen* tritt, des Textes. Damit würde man jedoch vernachlässigen, wie wichtig Artefakte als Medien persönlicher Bindung in der Dingkultur um 1800 sind, welche Bedeutung also ein zugeeignetes Buchexemplar unabhängig von der Lektüre erlangen kann.⁶¹ Als das Verhältnis zu Ellrodt abkühlt, bittet Jean Paul seine Mutter um die Rückholung des Excerptbandes: »In Helmbrechts liegt ein blaueingebundnes Schreibbuch von mir mit dem Titel: Verschiedenes aus den neuesten Schriften. Zwölfter

-
- 60 Siehe Jörg Paulus, *Philologie der Intimität. Liebeskorrespondenz im Jean-Paul-Kreis*, Berlin 2013, S. 111-12.
- 61 Siehe dazu u.a. Christiane Holm, Art. »Andenken/Souveneir«, in: Susanne Scholz, Ulrike Vedder (Hg.), *Handbuch Literatur & materielle Kultur*, Berlin, Boston 2018, S. 377-379, dies., »Erinnerungsdinge«, in: Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert, Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen*, Stuttgart 2014, S. 197-200, dies., Günter Oesterle (Hg.), *Schlaf ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*, Würzburg 2011.

Band. – Ich gab es der Ellrodin zu lesen, fordern Sie es zurück, vergessen Sie es ja nicht.« (HKA III.1, 113) Aufschlussreich ist die Beschreibung, die der damalige Student in einem Brief aus Leipzig gibt. Nebenbei tarnt er Liebesgaben als Lektüren. Einerseits charakterisiert Jean Paul den vermissten Besitz als »Schreibbuch«, das sich andererseits aber durch seine bibliographischen Daten auszeichnet. Als absehbar ist, dass er den Band nicht zurückerhalten wird, schreibt Jean Paul an die Mutter: »Mein Buch in Helmbrechts ist nur ein geschriebenes aus andern Büchern und ich frage also wenig darnach.« (HKA III.1, 123) In der Schwebe bleibt in dieser Formulierung, ob Jean Paul sein »Buch« nicht einer Nachfrage für würdig erachtet, weil es von Hand geschrieben oder abgeschrieben ist.

Auch im Übergang vom Exzerpieren zur eigenständigen Textproduktion rekurriert Jean Paul auf ihm bekannte Publikationsformen. Das gilt insbesondere für die »Übungen im Denken«, eine Sammlung kürzerer, teilweise schon früher entstandener Abhandlungen, von denen Jean Paul überarbeitete Teile im April 1781 an seinen väterlichen Freund und Buchverleiher, den Pfarrer Vogel, sendet – mit der Bitte, »sie für Schulexerzizien anzusehen, die man korrigiert« (HKA III.1, 3). Anders als bei den Exzerten ist es bei den »Übungen im Denken« dezidiert das Medium der Zeitschrift, an dem sich Jean Paul orientiert. Zwar platziert er gleich auf der zweiten Seite des ersten Manuskripts eine »Anzeige«, in der es wörtlich heißt: »Diese Versuche sind blos für mich.« (SW II.1, 36) Jedoch formuliert er zum Abschluss dieser Instruktion, die den privaten Übungscharakter unterstreichen soll, den Anspruch einer bestimmten Regelmäßigkeit: »Jedes Monat enthält sechs Bögen und ieder Band drei Monate.« (Ebd.) Daraus ergibt sich die übliche Frequenz eines Periodikums, dessen Umfang zudem genau benannt wird. Norbert Miller spricht von der »Fiktion einer veröffentlichten Monatsschrift« (SW II.4, 100f.). Auch der erste Band der »Übungen im Denken« verfügt über ein in Fraktur geschriebenes Titelblatt mit Bandangabe.⁶² Statt eines Ortes wird ein Datum in der untersten Zeile angegeben (»November 1780«). Zwischen dem Titel und der Bandangabe setzt Jean Paul außerdem ein Motto in Kurrentschrift. Es handelt sich um ein Zitat aus dem zweiten Teil von Johann Jakob Engels »Der Philosoph für die Welt«, das Jean Paul leicht abweichend wiedergibt.⁶³ Im Vergleich mit

⁶² Nachlass Jean Pauls, Fasz. XIIIa/1, fol. 2r.

⁶³ 1779 und 1780 hatte er den betreffenden Band zwar exzerpiert, die Passage mit dem nun als Motto verwendeten Zitat jedoch ausgelassen: »Auch schon hienieden ist die Weisheit an himmlischen Freuden reich: und wäre sies nicht: warum sähn wir aus ih-

den frühen Exzerpten erfüllt die Nachahmung einer Druckpublikation in den »Übungen im Denken« eine neue Funktion. Jean Paul verknüpft das Schreiben mit den üblichen Bedingungen eines in einem regelmäßigen Turnus erscheinenden Periodikums. Damit organisiert die ihm vorschwebende Publicationsform der Zeitschrift seine Textproduktion.

Jean Pauls handgeschriebene Bücher zeigen, dass gedruckte Bücher und Periodika keine vom Text transzendenten Artefakte, keine transparenten Medien sind. Sie unterstreichen, in welchem Maße Jean Paul in die Buchkultur des späten 18. Jahrhunderts eingebunden ist. Ihre Betrachtung ermöglicht es, seine Praktiken der Wissensaneignung auf einer anderen Ebene mit gelehrteten Praktiken in Beziehung zu setzen als auf der des Textes, und zwar auf der Ebene der Materialität gängiger Druckpublikationen. In der Verbindung von abgeschriebenem Text und nachgeahmter Materialität wird die Buchförmigkeit des Wissens im 18. Jahrhundert sinnfällig. Oder es wird, in einer eher abwertenden Diktion, die in dieser Zeit noch immer präsente »Buchgelehrsamkeit« erkennbar, die nicht wenige von Jean Pauls literarischen Figuren auszeichnet. Deutlich wird in der Weitergabe der Exzerpte zur Befestigung persönlicher Bindungen außerdem, welch vielfältige Rollen gedruckte Bücher als Artefakte in sozialen Praktiken spielen können. Näher einzugehen ist an dieser Stelle noch auf das, was sich im Übergang von den handgeschriebenen Büchern zu den »Übungen im Denken« bloß andeutet: Ausgehend von der Nachahmung buchspezifischer Materialität in seinen Exzerpten entwickelt Jean Paul eine Poetologie der Materialität, die sich durch die Erfindung papierner Objekte auszeichnet, denen in der Fiktion jeweils zugeschrieben wird, die Narration von außen zu konditionieren. In dieser Perspektive zeichnet sich schrittweise eine Transformation nachgeahmter Materialität ab, die vom Artefakt des Exzerpts zum literarischen Text führt, also von der papiernen Fiktion zum fiktiven Papier. Auffällig an dieser Bewegung ist die Auflösung der im Exzerpt noch angestrebten Buchform durch ein scheinbar unerschöpfliches Reservoir an fiktiven Papieren, die – wie die aus Makulatur gefertigten Artefakte in »Leben Fibels« (Kapitel 5.5) – vor allem paratextuell in die Erzählungen eingeführt und vornehmlich für die Digressionen genutzt

rem Schoße so ruhig allen Eitelkeiten der Welt zu?«, »Traum des Galilei«, in: *Der Philosoph für die Welt* 2 (1777), S. 1-17, hier: S. 14, siehe Nachlass Jean Paul, Fasz. Ib/9, S. 20-26, Ib/10, S. 62-70, Nachlass Jean Paul, Exzerpte. Digitale Edition, URL: www.jp-exzerpte.uni-wuerzburg.de (5.9.2019).

werden, die als charakteristisch für Jean Pauls literarische Texte gelten.⁶⁴ Den handgeschriebenen Büchern kommt im Hinblick auf viele Erzählungen und Romane also eine herausragende Bedeutung zu, die sich nicht aus den Inhalten der Exzerpte ergibt, sondern aus ihrer Materialität.

2.3. Bücher-nach-machen: Schreiben als Akt der Nachahmung

Schreiben bedeutet mit Blick auf die *blaue Reihe* der Exzerpte Jean Pauls nicht bloß Abschreiben, also eine Mobilisierung und Aneignung von Wissen durch die handschriftliche Reproduktion von gedruckten Texten. Schreiben lässt sich zugleich als ein Akt der Nachahmung von gedruckten Büchern und Zeitschriften rekonstruieren, es hat eine *graphische Dimension*⁶⁵, die unabhängig ist von der Zeichenfunktion der Alphabetschrift. Auch dieses Schreiben kann man durchaus als zeichenhaft begreifen, aber im Hinblick auf das, was Jerome J. McGann den »bibliographical code«⁶⁶ nennt. Entscheidend ist jedoch der Akt der Nachahmung selbst, ein Schreiben, durch das das Niedergeschriebene einen Rahmen erhält. Und dieser Rahmen wird gebildet aus den Paratexten zeitgenössischer Druckpublikationen mit ihrer spezifischen, vornehmlich visuellen Materialität. Jean Paul schreibt in dieser Konstellation tatsächlich Bücher, er wird zum Büchermacher oder eher: Bücher-nach-macher, der sich mit Feder und Papier eine Sphäre der Imagination erschließt, die an der kulturellen Bedeutung von Druckpublikationen partizipiert.

Sowohl das Schreiben als auch das Lesen werden um 1800 so vermittelt, dass frühzeitig ein Bezug zur visuellen Materialität von Schrift und den verschiedenen Formen ihrer graphischen Reproduktion hergestellt wird. Lesen

64 Siehe z.B. Magnus Wieland, *Vexierzüge*, ders., »Jean Pauls Sudelbibliothek. Makulatur als poetologische Chiffre«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 46 (2011), S. 97-119, ders., »Litteratur. Die Lesbarkeit des Mülls«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 133 (2014), Sonderheft: Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur, S. 33-50, Monika Schmitz-Emans, »Vom Leben und Scheinleben der Bücher. Das Buch als Objekt bei Jean Paul«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 28 (1993), S. 17-46, Bettine Menke, »Ein Fälle aus Exzerpten. Die *inventio* des Jean Paul«, in: Renate Lachmann, Riccardo Nicolosi, Susanne Sträling (Hg.), *Rhetorik als kulturelle Praxis*, München 2008, S. 291-307.

65 Siehe Davide Giurato, Stephan Kammer, »Die graphische Dimension der Literatur? Zur Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Frankfurt a.M., Basel 2006, S. 7-24.

66 Siehe J. McGann, *The Textual Condition*.

lernen Schüler in der Regel nach der Buchstabiermethode, die aus dem Buchdruck mit beweglichen Lettern hervorgegangen sein soll.⁶⁷ Die Schüler sollen die einzelnen Buchstaben erkennen und benennen können, wobei eine Herausforderung darin besteht, mit verschiedenen Schriftarten wie Fraktur und Antiqua umzugehen.⁶⁸ Laut Heinrich Stephani, der 1803 in Bayern die Lesedidaktik reformiert, sind Buchstaben »für das Auge willkürlich angenommene Zeichen der verschiedenen Sprachlaute«⁶⁹, die sich jedoch in der Vermittlung des Lesens nach der Buchstabiermethode verselbständigen, so dass schließlich sogar von Lehrern, wie Stephani bemängelt, »die Nahmen der Buchstaben selbst für die Elemente der Wörter«⁷⁰ gehalten werden. So mit wird Leseanfängern nicht beigebracht, die Buchstaben als Zeichen für sprachliche Grundelemente – also Laute – wahrzunehmen, sondern als grafische Elemente, die aufsagbare Namen haben. Heinrich Bosse erkennt in diesem Lesen »eine nennende, keine artikulierende Praxis«⁷¹, die in einem erheblichen Maße durch die visuelle Materialität von Lettern bestimmt wird.

Schreiben – das ist eine kulturelle Praktik, die um 1800 weitgehend vermittelt wird, ohne die Zeichenfunktion der Alphabetschrift zu berücksichtigen. Im Unterricht dominiert die Materialität des Schreibens, so dass Schüler bis ins 19. Jahrhundert vor allem eine *Schönschreibekunst* erlernen, die technisch überaus anspruchsvoll und ästhetisch in einem hohen Maße selbststreu-

-
- 67 Ludwig Friedrich Göbelbecker, *Entwicklungsgeschichte des ersten Leseunterrichts von 1477 bis 1932. In quellenmäßiger Darstellung und theoretischer Beleuchtung*, Kempten, Leipzig 1933, S. 31. Dass die Buchstabiermethode auf die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern zurückgeht, ist als These bis heute anerkannt, siehe Bettina Hurrelmann, Susanne Becker, Irmgard Nickel-Bacon, *Lesekindheiten. Familie und Lesesozialisierung im historischen Wandel*, Weinheim, München 2006, S. 118, vgl. Fuchs, *Bücher machen*, S. 55.
- 68 Hinzu kommt, »daß wir Deutsche«, wie das »Ich« in Friedrich Gedikes Erstlingswerk »Aristoteles und Basedow« (1779) bemängelt, »zweierlei Schrift haben, eine für den Druk, eine andre zum Schreiben«. Und weiter: »Unsre Kinder müssen also einerlei Sache zweimal lernen, und unter dem gemeinen Mann findet man alle Augenblicke Leute, die zwar gedrucktes, aber nicht geschriebenes lesen können.« (Friedrich Gedike, *Aristoteles und Basedow oder Fragmente über Erziehung und Schulwesen bei den Alten und Neuern*, Berlin, Leipzig 1779, S. 128)
- 69 Heinrich Stephani, *Ausführliche Beschreibung meiner einfachen Lese-Methode*, Erlangen 1814, S. 12.
- 70 Ebd.
- 71 Heinrich Bosse, »Die Schüler müssen selbst schreiben lernen« oder: Die Einrichtung der Schiefertafel«, in: ders., *Bildungsrevolution 1770-1830*, hg. v. Nacim Chanbari, Heidelberg 2012, S. 161-236, hier: S. 172.

ferentiell ist. Schreiben erscheint in dieser Konstellation als reine »Buchstabenmahlerei«, so Stephani.⁷² Stephani merkt kritisch an, im Schreibunterricht sei das Mittel mit dem Zweck vertauscht worden, auch weil die »bisherige mechanische Schreibmethode«⁷³ die Schüler in seinen Augen kaum über die Ebene einer handwerklichen Fertigkeit hinausführt. Als eigentlichen, aber verfehlten Zweck dieser Fertigkeit benennt Stephani eine »höhere Schreibekunst«⁷⁴, also die Fähigkeit, »die eigenen Gedanken wohlgeordnet in der Gesichtssprache auszudrücken«⁷⁵, das heißt: die Schrift als visuelles Medium gesprochener Sprache zu gebrauchen. Stattdessen erkennt er im Schreibunterricht einer zeitlich nicht näher bestimmten Vergangenheit eine andre Zielsetzung: »Man wollte lauter Kalligraphen (Schönschreiber) aus unsren Schülern bilden, als wenn alle Schüler die Bestimmung hätten, durch diese Profession sich einstens zu ernähren«, formuliert der Pädagoge pointiert.⁷⁶

Als Stephani dies 1835 in einem Handbuch niederlegt, hält sich die Kritik am gängigen Schreibunterricht hartnäckig seit mehreren Jahrzehnten. Stephani reagiert auf diese Kritik, indem er 1815 einen eigenen Ansatz präsentiert: die genetische Schreibmethode, die auf wenigen Grundlinien fußt. Auch bei dieser Methode steht die Materialität des Schreibens anfangs im Mittelpunkt, denn selbstverständlich will das Schreiben erst einmal gelernt sein. Allerdings ist die genetische Schreibmethode in der Theorie so angelegt, dass nicht nur eine technische Fertigkeit erworben wird, sondern sich auch ein pädagogisch-didaktischer Anspruch realisiert: Die Schrebschüler sollen sich selbst bilden, indem sie nach bestimmten Prinzipien Buchstaben bilden. Dahinter steht ein Entwicklungsgedanke, der von der »niederen Schreibekunst«⁷⁷ – wie Stephani sie 1815 zunächst nennt – zur »höheren Schreibekunst« führt, der bei der Hand ansetzt, um den Kopf zu erreichen und so zu mobilisieren, dass Schreiben am Ende etwas anderes meint als den geschickten Umgang mit Feder oder Bleistift, nämlich im übertragenen Sinn: seine Gedanken zu Papier zu bringen.

⁷² Heinrich Stephani, *Ausführliche Beschreibung der genetischen Schreibmethode für Volkschulen*, Erlangen 1815, S. 5.

⁷³ Heinrich Stephani, *Handbuch der Unterrichtskunst nach der bildenden Methode für Volksschullehrer*, Erlangen 1835, S. 144.

⁷⁴ Ebd., S. 153.

⁷⁵ Ebd., S. 144.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Heinrich Stephani, *Ausführliche Beschreibung der genetischen Schreibmethode*, S. 5.

Trotz solcher Reformansätze wird die Materialität des Schreibens um 1800 nie gänzlich überformt durch die reflexive oder kommunikative Funktion dieser Praktik, sondern sie weist eine bemerkenswerte Eigenständigkeit auf, die im Schreibenlernen ihren Ausgang nimmt. Materialität fungiert in diesem Zusammenhang als Oberbegriff für zwei Phänomenbereiche des Schreibens, die untrennbar miteinander verbunden sind: Da wäre zum einen der Bereich der Schreibmaterialien, zum anderen der Graphismus der Schrift in operationaler Hinsicht. Für Anfänger steht der Schriftgebrauch um 1800 im Horizont eines schwer zu erlernenden Umgangs mit Werkzeugen wie der Schreibfeder. Zugleich wird die Handhabung solcher Utensilien durch die graphischen Figurationen der Schrift bestimmt. Bildungsreformern des frühen 19. Jahrhunderts wie Stephani bieten beide Phänomenbereiche immer wieder Ansatzpunkte zur Umsetzung ihrer Konzepte – zumindest theoretisch.

Auch außerhalb des schulischen Bereichs ist die Materialität des Schreibens um 1800 überaus präsent. So zählt Bettine von Arnim in einem Brief an die Mutter Goethes eine Reihe von Gründen auf, die ihr Briefeschreiben komplizieren, darunter, dass sie »gern grade Linien und schöne Buchstaben machen«⁷⁸ möchte. Auch Goethes arabische Schreibübungen aus den Jahren, in denen er am »West-östlichen Divan« (1814-1819) arbeitete⁷⁹, erscheinen weniger irritierend, wenn man die Persistenz eines auf materiale Aspekte konzentrierten Schreibens berücksichtigt, die beim Schreibenlernen ihren Ausgang nimmt.

Dass ein Sensorium für die Materialität des Schreibens nicht erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausgeprägt ist, sondern vielmehr auf einem verbreiteten, älteren Wissen basiert, zeigt der Blick in ein bedeutendes Nachschlagewerk des 18. Jahrhunderts. In der Enzyklopädie von Johann Heinrich Zedler ist im Eintrag »Schreiben« nachzulesen:

»Schreiben, Lat. *Scribere*, heißt eigentlich nichts anders, als mit Feder und Dinte gewisse Züge auf das Papier machen, oder durch verständliche Worte und Ausdrückungen seine Gedanken darauf entwerffen. Oder: Schreiben

78 Bettine von Arnim, *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde, Werke und Briefe*, hg. v. Walter Schmitz, Sibylle v. Steinsdorff, Frankfurt a.M. 1986-2004, II (1992), S. 44.

79 Andrea Polaschegg, »diese geistig technischen Bemühungen...«. Zum Verhältnis von Gestalt und Sinnversprechen der Schrift: Goethes arabische Schreibübungen und E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf*«, in: Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 279-304.

heisset dasjenige in diß und das Zeug ritzen und graben, oder mit allerhand Farben oder Säfftten verständlich mahlen, was man Buchstaben zu nennen pfleget, und durch welcherley Zeichen Menschen sich unter einander, verglichener oder hergebrachter massen, ihre Gedancken auch in Abwesenheit zu verstehen geben können, auch zu geben pflegen.«⁸⁰

In dieser Beschreibung wird die Materialität des Schreibens in besonderer Weise hervorgehoben. Dass es bereits ausreichend ist, »mit Feder und Dinte gewisse Züge auf das Papier [zu] machen«, um eine Tätigkeit als Schreiben bezeichnen zu können, verdeutlicht die Disjunktion, durch welche die zweite Bedeutung, nämlich »durch verständliche Worte und Ausdrückungen seine Gedancken« festzuhalten, angeschlossen wird. Freilich sind es nicht beliebige, sondern »gewisse Züge«, die das Schreiben charakterisieren, und dieser Aspekt wird in den weiteren Ausführungen bemerkenswert differenziert dargestellt. Daneben ist es vor allem der Graphismus, der herausgestellt wird, wenn es als »ritzen und graben« oder ein »verständlich mahlen« dessen bestimmt wird, »was man Buchstaben zu nennen pfleget«. Erst im Nachsatz werden Buchstaben als Zeichen deklariert.

In seinen 2006 erstmals auf Deutsch erschienenen »Variationen über die Schrift« (1973) interessiert sich der französische Kulturtheoretiker Roland Barthes für die »Schreibung« (»scription«), womit der »muskuläre Akt des Schreibens, der Prägung der Buchstaben« gemeint ist, »dieser Gestus, mit dem die Hand ein Werkzeug ergreift (Stichel, Schreibrohr, Feder), es auf eine Oberfläche stützt und darauf, eindrückend oder sanft streichend, fortgleitet und regelmäßige, rhythmische, wiederkehrende Formen einprägt (mehr braucht nicht gesagt zu werden: es handelt sich nicht zwangsläufig um ›Zeichen‹).«⁸¹

Der von Barthes beschriebene »Akt des Schreibens« lässt sich mit der von Rüdiger Campe aufgemachten »Schreibszene« in Korrespondenz setzen, allerdings mit einer Einschränkung: Campe definiert die »Schreibszene« als ein »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«⁸². San-

80 Art. »Schreiben, Lat. Scribere«, in: Johann Heinrich Zedler (Hg.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig, Halle 1731-54, 35 (1743), Sp. 1142-43, hier: Sp. 1142.

81 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture – Variationen über die Schrift* (1973), übers. v. H.-J. Ortheil, Mainz 2006, S. 7.

82 Rüdiger Campe, »Die Schreibszene, Schreiben« (1991), in: Sandro Zanetti (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin 2012, S. 269-282, hier: S. 271.

dro Zanetti hat den ersten Punkt dieser Aufzählung diskret auf »Sprachlichkeit/Semiotik«⁸³ ausgeweitet, was vor allem deutlich macht, dass Schrift auch anders codiert sein kann als sprachlich. Aber anders als bei Barthes bleibt eine Möglichkeit unberücksichtigt: dass die aus dem Schreibakt hervorgehenden »Formen« nicht zeichenhaft sind. Die »Schreibszene« des Schulunterrichts um 1800 wirft die Frage auf, wie ein Schriftgebrauch einzuordnen ist, der sich weitgehend auf die »graphische Dimension« von Schrift konzentriert, weil er wenig mehr ist als »Buchstabenmahlerei«. Denn diese »Buchstabenmahlerei« meint bis ins 19. Jahrhundert ein Kopieren von Schriftmustern, das sich mitunter über ein halbes Dutzend Jahre hinziehen kann.⁸⁴ Dabei erscheint die übliche Zeichenfunktion der Schrift mindestens nebensächlich, geht es doch weniger um die Repräsentation gesprochener Sprache als um die Reproduktion graphischer Figurationen unter Verwendung vielfältiger Werkzeuge. Am ehesten lassen sich die Grapheme in den Schreibbüchern der Schüler noch als ikonische Zeichen begreifen, die nach der Definition von Peirce »die Ideen der von ihnen dargestellten Dinge einfach dadurch vermitteln, daß sie sie nachahmen«⁸⁵.

Kalligraphie und Pädagogik: Schreibunterricht um 1800

Es gibt um 1800 im deutschsprachigen Raum so viele und noch dazu verschiedene Anleitungen zum Schreiben, dass sich schwerlich ein durchgängiges Konzept beobachten lässt. So beklagt J.C. Hennig in dem von ihm herausgegebenen »Magazin der Schreibkunst« (1821), »daß für das Schreiben keine allgemeinen Grundsätze gelten, und jeder Schreiblehrer seine eigene Art zu schreiben und zu lehren habe«⁸⁶. Vor diesem Hintergrund fällt es einigermaßen schwer, von *dem* Schreibenlernen um 1800 zu sprechen. Dennoch lässt sich von einem Schreibunterricht ausgehen, der lange unverändert bleibt, trotzdem er in der Sattelzeit mit vielen Reformansätzen bedacht wird. Ot-

83 Sandro Zanetti, »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagenexe*te, Berlin 2012, S. 7-34, hier: S. 21.

84 Stephani, *Ausführliche Beschreibung der genetischen Schreibmethode*, S. 5.

85 Charles Sanders Peirce, *Semiotische Schriften*, hg. v. Christian J. W. Kloesel, Helmut Pape, Frankfurt a.M. 1986, I, S. 193.

86 J.C. Hennig, *Magazin der Schreibkunst*, Berlin 1821, S. 2.

to Ludwig stellt fest, dass die »alten Schreibübungen« des 18. Jahrhunderts »nicht mehr als kalligraphische Übungen«⁸⁷ gewesen seien.

Kennzeichnend für diese Übungen ist ein einfaches Prinzip der Nachahmung, das um 1800 in der Regel abwertend als *Mechanismus* beschrieben wird. Es handelt sich um ein Prinzip, das trotzdem noch immer die Aneignung von Wissen und Fertigkeiten bestimmt. Eindrücklich beschreibt der Erlanger Pfarrer und Pädagoge Johann Paul Pöhlmann, der den Schreibunterricht ausdrücklich als »Verstandesübung« aufgefasst sehen will, gegen welche Praxis er sich richtet. Aufschlussreich sind seine Zeilen auch deshalb, da Pöhlmann materialien Aspekten besondere Beachtung schenkt:

»Ohne alle Vorbereitung setzt man den kleinen Schreibeschüler mit seiner neu geschnittenen Feder, und mit seinem in Octav gebrochenen Bogen Papier an den Schreibetisch, linirt ihm eine Seite, schreibt ihm einen Buchstaben (oft nicht einmal den einfachsten,) vor und sagt: da! das machst du nach. Will man ihm die Sache ja recht erleichtern, so zieht man ihm wohl noch die Buchstaben mit Bleystift vor, und lässt sie ihn mit Dinte überschmieren.«⁸⁸

Man kann diese Beschreibung durchaus als exemplarisch ansehen, auch wenn ein solcher Schreibunterricht in vielen Details variiert. Entscheidend ist in jedem Fall das vom Lehrer vorgegebene Schriftbild, die *Vorschrift*, die um 1800 nicht selten als Kupferstich vorliegt. Schreiblehrbücher konzentrieren sich meist auf diese *Vorschriften*, von denen einige wenige eine relativ hohe Bekanntheit erlangen, weil sie über Jahrzehnte in Gebrauch sind. Das gilt unter anderem für das 1714 in Preußen erstmals aufgelegte »Schreibevorschriftenbuch« des »alten Hilmar Curas«, das in E.T.A. Hoffmanns »Lebens-Ansichten des Katers Murr« (1819/21) eben diesem Kater als Anleitung für das autodidaktische Schreiben dient.⁸⁹

Das Prinzip der Nachahmung bleibt nach 1800 erhalten, aber buchstäblich unter anderen Vorzeichen: Durch eine Methodisierung des Schreibunter-

87 Otto Ludwig, »Alphabetisierung und Volksschulunterricht im 19. Jahrhundert. Der Beitrag der Schreib- und Stilübungen«, in: Dieter Cherubim, Siegfried Grosse, Klaus J. Mattheier (Hg.), *Sprache und bürgerliche Nation. Beiträge zur deutschen und europäischen Sprachgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1998, S. 148-166, hier: S. 152.

88 Johann Paul Pöhlmann, *Meine Schreiblectionen oder praktische Anweisung für Schullehrer, welche den ersten Unterricht im Schönsschreiben zugleich als Verstandesübung benützen wollen*, Fürth 1803, S. IV.

89 E.T.A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr. Sämtliche Werke*, hg. v. Wulf Segebrecht, Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1985-2004, V (1992), S. 43.

richts soll dem häufig bemängelten »Schlendrian« begegnet werden und eine Bewegung »von der Ästhetik zur Pädagogik«⁹⁰ vollzogen werden. In diesem Sinne stellt Stephani im Jahr 1815 fest, dass »die in kalligraphischer Hinsicht guten Handschriften [...] dieß nicht immer in pädagogischer [Hinsicht sind], weil sie nicht nach Prinzipien geformt sind«⁹¹. Ludwig spricht im Hinblick auf die Vermittlungsansätze des 19. Jahrhunderts dezidiert von einem »anderen Begriff von Schreiben«⁹².

Materialität des Schreibens I: Schreibmaterialien

Die Etymologie von *Schreiben* verweist auf die Materialität von Schreibutensilien ebenso wie auf die Körperlichkeit dieser kulturellen Praktik. Im Alt-hochdeutschen gibt es das Verb »scrīban«, das laut Bosse auf das lateinische »scrībere« zurückgeht. »Scrībere« hat einen indogermanischen Ursprung, der »kratzen, ritzen« bedeutet.⁹³ Ein entsprechendes Verständnis des Schreibens ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus präsent. Dies offenbart das Register von Jean Pauls Exzerpten, in dem »Schreiben« gemeinsam mit »Abzeichnen« und »Eingraben« eine Rubrik bildet.⁹⁴ Um 1800 sind die wichtigsten Materialien zum Schreiben sicherlich Feder, Tinte und Papier. Hinzu kommen Utensilien wie Federmesser, Tintenfass und Streusand, ebenso Bleistift und Rötelstift. Im Schreibunterricht sind zudem Tafeln aus verschiedenen Materialien wie Schiefer oder Holz sowie passende Griffel und auch Farben in Gebrauch. Schreiben setzt als kulturelle Praktik ein umfängliches und teilweise sehr detailliertes Wissen sowie praktische Kenntnisse und Fertigkeiten in Bezug auf die Schreibmaterialien voraus. Daher sind die Schreibmaterialien häufig Gegenstand pädagogischer Theorie und Praxis.

»Die Beschaffenheit der Feder, mit welcher man schreibt, hat bekanntlich den ersten und entschiedensten Einfluß auf die größere oder geringere

-
- 90 Günther Schorch, Manuela Böhm, Olaf Cätje, »Geschichte der Didaktik des Hand-schreibens«, in: OBST 85 (2014), S. 83-110, hier: S. 86.
- 91 Stephani, *Ausführliche Beschreibung der genetischen Schreibmethode*, S. 20.
- 92 Ludwig, »Alphabetisierung und Volksschulunterricht«, S. 153.
- 93 Heinrich Bosse, »Schreiben«, in: Heiko Christians, Matthias Bickenbach, Nikolaus Weg-mann (Hg.), *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Köln 2015, I, S. 482-497, hier: S. 483.
- 94 Cornelia Ortlieb, »Ochsenknochen, Scherben und Papier. Jean Pauls Schreibmaterialien«, in: Markus Bernauer, Angela Steinsiek, Jutta Weber (Hg.), *Jean Paul. Dintenuniver-sum. Schreiben ist Wirklichkeit*, Berlin 2013, S. 130-139, hier: S. 131.

Vollkommenheit der Schrift«, heißt es in Christian Heinrich Moeckels »Vollständiger Anweisung zur Deutschen Schreibekunst« von 1797.⁹⁵ Nicht alle Vogelfedern sind für den Alltag gleichermaßen geeignet. »Die Gänsekiele sind zum Schreiben die tauglichste und bequemste«, so Ferdinand Christian Moser.⁹⁶ Besonders empfohlen werden Federn aus der Flügelspitze, die lebenden Tieren während des Brachmonats, also im Juni, ausfallen. Doch nicht jede dieser Federn lässt sich verwenden. »Die zweite, dritte und vierte sind die besten; doch können auch die nachfolgenden von Anfängern wegen ihrer Weiche mit Nutzen gebraucht werden«, schreibt Johann Friedrich Heynatz, Lehrer am Grauen Kloster in Berlin, in einem Handbuch für fortgeschrittene Schreiber, das dem Grundlagenwissen zur »Calligraphie« trotzdem viel Raum gibt.⁹⁷ Schreibfedern sind in mehreren Güteklassen erhältlich, wie Karl-Heinz Ziessow herausstellt. Außerdem ist der Grad der Konfektionierung entscheidend für den Preis. Als reine Naturprodukte sind die Federn zum Schreiben nämlich nicht zu gebrauchen. Sie müssen u.a. gehärtet werden.⁹⁸ Wichtig ist ferner der Zuschnitt des Gänsekiels mit dem Federmesser. Dieser erfolgt in Rücksicht darauf, für welche Schrift die Feder benutzt werden soll, ob man eine »gewöhnliche Currentfeder«⁹⁹ benötigt oder in Fraktur schreiben will. Aufgrund dieses vielfältigen Bearbeitungsbedarfs enthalten viele Schreiblehrbücher des 18. Jahrhunderts genaue Darstellungen der wichtigsten Arbeitsschritte. Über die Präparierung der Feder können die Lehrkräfte mittelbar Einfluss auf die Handschrift ihrer Schüler nehmen. Moser erklärt beispielsweise, wie eine Feder zu schneiden ist, um das zu feste Aufdrücken des Schreibgeräts zu unterbinden.¹⁰⁰

95 Christian Heinrich Moeckel, *Vollständige Anweisung zur Deutschen Schreibekunst*, Altenburg 1797, S. 6.

96 Ferdinand Christian Moser, »Zugabe«, in: *Taschenbuch für deutsche Schulmeister* 3 (1788), S. 480-483, hier: S. 480.

97 Johann Friedrich Heynatz, Handbuch zu richtiger Verfertigung und Beurtheilung aller Arten von schriftlichen Aufsätzen des gemeinen Lebens überhaupt und der Briefe insbesondere, 2. Aufl., Berlin 1775, S. 24.

98 Karl-Heinz Ziessow, »Den Gedanken zu Papier bringen: Feder und Tinte als Schreibmaterial«, in: ders., Utz Maas u.a., *Hand-Schrift – Schreib-Werke. Schrift und Schreibkultur im Wandel in regionalen Beispielen des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Cloppenburg 1991, S. 37-74, hier: S. 41.

99 Moeckel, *Vollständige Anweisung zur Deutschen Schreibekunst*, S. 7.

100 Ferdinand Christian Moser, »Der Unterricht im Schreiben«, in: *Taschenbuch für deutsche Schulmeister* 3 (1788), S. 311-378, hier: S. 322.

Ohne Tinte lässt sich mit der Feder nicht schreiben. Tinte ist um 1800 aber nicht gleich Tinte. So zahlreich sind die Variationen der zum Schreiben notwendigen Flüssigkeit, dass »[d]as wohlbereitete Dinten-Faß« (1731), ein Bändchen des Theologen Tobias Eisler (Fritando), »allein zwanzig Kochrezepte für die schwarze ›Dresdner Dinte‹, zehn für rote, neun für grüne, drei für blaue und sechs für gelbe Tinten«¹⁰¹ enthält. Dabei sind die Grundbestandteile einer schwarzen Schreibtinte eigentlich unveränderlich: Galläpfel und Eisenvitriol (Eisensulfat), gebunden mit Gummi arabicum, einer Zutat, die heute u.a. als Verdickungsmittel in der Lebensmittelindustrie zum Einsatz kommt. Daneben werden Flüssigkeiten wie Essig zum Einkochen benötigt und je nach Rezept noch weitere Stoffe zugesetzt. Schreiblehrbücher des ausgehenden 18. Jahrhunderts enthalten in der Regel genaue Tintenrezepte, damit Schreibmeister bzw. Lehrer die Flüssigkeit selbst herstellen können. Tintenfarben repräsentieren bekanntlich bis heute das Hierarchieverhältnis zwischen Schülern und Lehrern. Korrekturen werden mit roter Tinte angebracht, »womit sonst nur die römischen Kaiser schreiben durften«, wie Jean Paul in seinem Roman »Siebenkäs« festhält (SW I.2, 57).

Papier ist – so Johann Wilhelm Keßler – »das erste und nöthigste Stück zum Schreiben«¹⁰². Es wird um 1800 aufwendig aus Lumpen, sprich: aus Textilien und nicht wie in der Gegenwart aus Holz produziert. Wer schreibt, kennt eine Reihe gängiger Papiersorten mit deutlichen Qualitäts- und Preisunterschieden. Der Altenburger Kanzlist Moeckel lenkt die Aufmerksamkeit für den Ankauf von Papier vor allem darauf, »daß es von Unebenheiten und Unreinigkeiten völlig frey, von gehöriger Stärke und Feinheit und in dem erforderlichen Grade geleimt sey«¹⁰³. Die Leimung ist für das Schreiben besonders wichtig, denn von ihr hängt ab, wie das Papier die Tinte aufnimmt. Für den Schreibunterricht wird das Papier in unterschiedliche Formate gebracht. Häufig ist von »Schreibbüchern« zu lesen, die vermutlich eigenhändig aus Papierbögen hergestellt werden, »anfänglich in Octav, nachher in Quart«, wobei die Lehrer meist selbst die nachzuahmenden Buchstaben in die Bücher eintragen.¹⁰⁴ Die Schreibbücher fungieren als Medien der Beobachtung und Disziplinierung. Nachvollziehen lässt sich dies am Gebot der Reinlichkeit, nicht zuletzt mit Blick auf die Rhetorik der Kinderseele als eines anfänglich

101 Peter O. Büttner, *Schreiben lehren um 1800*, Hannover 2015, S. 74.

102 Keßler, *Lehrbuch der Kunst schön und geschwind zu schreiben*, S. 11.

103 Moeckel, *Vollständige Anweisung zur Deutschen Schreibekunst*, S. 16f.

104 Bernhard Christoph Ludwig Natorp (Hg.), *Briefwechsel einiger Schullehrer und Schulfreunde*, 2. Aufl., Essen 1823, S. 181.

reinen, weil unbeschriebenen Blattes. So steht 1805 in einer hamburgischen Zeitschrift über den Auftrag eines Schullehrers: »Er soll das Kind, das ihm anvertrauet, dessen Seele noch größtentheils ein unbeschriebenes Blatt ist, zum Bürger des Staates heranbilden [...].«¹⁰⁵ Ausgehend von den Städten gilt Reinlichkeit als eine wichtige, in der Schule zu vermittelnde bürgerliche Tugend.¹⁰⁶ Das dem Schüler überlassene Heft ist dabei permanent einem der größten Risiken der Schriftkultur ausgesetzt: der Sudelei. Und diese wird ins Verhältnis gesetzt zu anderen Verhaltensnormen:

»Reinlichkeit muß das erste Gesetz beim Schreibenlernen seyn. Denn ein vollgesudeltes Buch, in welchem man überall die Spuren der Nachlässigkeit findet, wo man bald einen Flecken, bald eine Rasur oder etwas Ausgekratztes, bald ein durchstrichenes Wort, und ausgerissene Blätter gewahr wird, ist eben so nachtheilig als ungewaschene Hände und unsaubere Wäsche.«¹⁰⁷

Obgleich das Schreiben mit Feder und Tinte die Norm bildet, gehen die Vorschläge, mit welchen Materialien im Schreibunterricht anfänglich gearbeitet werden soll, durchaus auseinander. Der Philanthrop Peter Villaume schreibt:

»Ich halte nichts davon, daß die Kinder so früh zu schreiben anfangen, und mit der Feder ihre ersten Uebungen vornehmen. Es ist bei der Feder zuviel zu beobachten: Leichtigkeit, Art die Feder zu halten, Schwung, Reinlichkeit; deswegen lasse ich die Kleinen mit Kreide schreiben, und setze die Uebung mit der Feder bis hierher aus.«¹⁰⁸

In einer Fußnote geht Villaume auf alternative Materialien ein, wie sie in dem von Johann Bernhard Basedow gegründeten »Erziehungsinstitut zu Dessau« (Philanthropinum) zum Einsatz kommen. Dort werden geschwärzte Holztafeln mit Bleiweiß beschrieben, was einen Vorzug hat, den Bosse an der um 1800 zunehmend in Mode kommenden Schiefertafel hervorhebt: Geschriebenes kann selbst verbessert werden. Obwohl er das von Villaume angeführte Beispiel aus Dessau bemerkenswert findet und auch andere Materialien eingehend erörtert, kommt Moser zu dem Schluss: »Man bleibe also bei dem,

¹⁰⁵ [Anonymus], »Worte eines Mannes in Bremen, über die Schullehrer, auch von und für Hamburg (I)«, in: *Hamburg und Altona* 4 (1805), H. 12, S. 306-313, hier: S. 306.

¹⁰⁶ Michael Maurer, »Alltagsleben«, in: Notker Hammerstein (Hg.), *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*, München 2005, II, S. 33-68, hier: S. 53.

¹⁰⁷ Kefßler, *Lehrbuch der Kunst schön und geschwind zu schreiben*, S. 28.

¹⁰⁸ Peter Villaume, *Praktisches Handbuch für Lehrer in Bürger- und Land-Schulen*, Wien 1788, S. 105 [§ 208].

was auch bisher noch immer das gewöhnlichste war, bei dem Papier, der Feder und schwarzen Dinte.«¹⁰⁹

Unterschiedlich fallen die Meinungen aus, wenn es darum geht, die Schreibmaterialien für den Unterricht zu manipulieren. Exemplarisch dürfen in diesem Zusammenhang die unterschiedlichen Methoden sein, nach denen Kinder »gerade schreiben lernen«¹¹⁰. Heinrich Gottlieb Zerrenner erzählt in seinem »Volksbuch« vom Schulmeister Liebermann, der Schreibbücher ausgibt, die »gar sehr klein und so breit [waren], wie etwa zwei gute Finger breit sind, daß die Kinder die Weite, wo sie zu schreiben anfangen und aufhören mußten, desto leichter übersehen konnten«. Auf dieser überschaubaren Fläche platziert der Lehrer »etwa drei bis vier ganz kleine Punkte in der Reihe oder Zeile«¹¹¹, die beim Schreiben eine Orientierung geben sollen. Johann Wilhelm Keßler, Organist und Schreibmeister am Gymnasium in Heilbronn, nennt als Mittel zum selben Zweck aufgezeichnete Linien, unterlegbare Linienblätter, deren Markierungen durch das Schreibpapier hindurchscheinen, sowie Papiere, bei deren Herstellung die Linien »durch die messingen Spannträhte der Form«¹¹² eingearbeitet werden. Alle diese Hilfsmittel werden von ihm freilich unter Hinweis auf seine eigenen Erfahrungen verworfen. Aus einem weniger pragmatischen Grund lehnt Villaume die unterlegbaren Linienblätter ab, die nach der Übung entfernt werden. Diese bergen für ihn »die erste Anlage zu Heucheley, Scheinheiligkeit, Betrug, Arglist«¹¹³ in sich. Weitauß weniger verwerflich werden die Hilfslinien von einem Schulmann gefunden, der in Bernhard Christoph Ludwig Natorps »Briefwechsel einiger Schullehrer und Schulfreunde« über seinen Unterricht berichtet. Er schildert die zeitaufwendige Mühe des Linienziehens, derer er sich durch eine ungewöhnliche Maßnahme entledigt: »Die nehmlichen Linien ritzte ich mit einem jedem Schreibschüler mit einem eisernen Griffel in seine Schiefertafel, und hierdurch erreichte ich den Zweck, den ich vorher nicht zu erreichen wußte«¹¹⁴, nämlich einen leichteren und schnelleren Lernerfolg.

109 Moser, »Der Unterricht im Schreiben«, S. 318.

110 Heinrich Gottlieb Zerrenner, *Volksbuch. Ein faßlicher Unterricht in nützlichen Erkenntnissen und Sachen mittelst einer zusammenhängenden Erzählung für Landleute. Erster Theil*, Magdeburg 1787, S. 93.

111 Ebd.

112 Keßler, *Lehrbuch der Kunst schön und geschwind zu schreiben*, S. IX.

113 Villaume, *Praktisches Handbuch für Lehrer*, S. 107 [§ 214].

114 Natorp (Hg.), *Briefwechsel einiger Schullehrer und Schulfreunde*, S. 181.

Dass die Schreibmaterialien ein enormes Veränderungspotenzial in sich tragen, hat Heinrich Bosse herausgearbeitet: Mit der bereits erwähnten Schiefertafel hält um 1800 ein neuer Beschreibstoff Einzug in die Schulen, der nicht nur dazu beiträgt, den Papierverbrauch zu reduzieren. Vielmehr wandelt sich mit dieser Innovation der Unterricht grundlegend, wie Bosse argumentiert. Vermittelt die Schiefertafel doch den »Übergang von der Fremdbestimmung zur Selbstbestimmung«, dadurch, dass sie »Selbstkorrektur an die Stelle von Fremdkorrektur setzen lehrt«. Denn die Schüler können sich nun ohne Aufwand selbst verbessern. Folgt man Bosse, so bewirkt die Schiefertafel dadurch »die eigentliche pädagogische Revolution«.¹¹⁵ Somit trägt die Schiefertafel in ihrer spezifischen Materialität dazu bei, einen avancierten Bildungsbegriff in die Praxis zu übertragen. Schließlich soll, so heißt es etwa bei Stephani, »die Handschrift eines jeden Schülers das Produkt besonnener Selbstthätigkeit, keineswegs aber des blinden mechanischen Nachbildungstriebes«¹¹⁶ sein.

Stephani unterstreicht seinen Reformansatz einer genetischen Schreibmethode, indem er für die Unterrichtspraxis andere innovative Utensilien empfiehlt: »Elastische Schreibtafeln, wie sie in bester Güte von den Gebrüdern Scherer aus Dinkelsbühl fabriziert werden.«¹¹⁷ Tatsächlich hatten die besagten Brüder Joseph und Anton Scherer erst 1812, also drei Jahre vor der öffentlichen Bekanntmachung von Stephanis neuer Methode, in Bayern ein Privileg über die Herstellung von »Papiersteintafeln« erhalten. Diese Tafeln bestanden aus Pappen, die mit einer »schieferartigen Masse«¹¹⁸ überzogen wurden. Sie waren leichter und weniger fest als Schiefertafeln, die sie ersetzen sollten. Stephani führt gleich mehrere Vorteile dieser Tafeln an, wobei der erste seinem Ideal einer in ihrem Aufbau leicht nachvollziehbaren Schrift geschuldet ist: Buchstaben sollen aus Linien gebildet werden. Stephani nennt es einen Fehler, »daß man gewöhnlich den Schülern sogleich die Feder in die Hand gab, das Werkzeug wodurch man Licht und Schatten in den Buchstabenfiguren hervorbringt, ehe sie noch die bloßen Umrisse zu zeichnen gelernt hatten«¹¹⁹. »Licht und Schatten« stellt darauf ab, dass die Buchstaben mit der

¹¹⁵ Bosse, »Die Schüler müssen ...«, S. 161.

¹¹⁶ Stephani, *Ausführliche Beschreibung der genetischen Schreibmethode*, S. 10.

¹¹⁷ Ebd., S. 51.

¹¹⁸ Johann Carl Leuchs, *Allgemeines Waaren-Lexicon oder vollständige Waarenkunde. Zweiter Theil*, Nürnberg 1826, S. 234.

¹¹⁹ Stephani, *Handbuch der Unterrichtskunst*, S. 146.

Schreibfeder aus dünnen Haarstrichen und dickeren Grundstrichen (Schatzenstrichen) aufgebaut werden. Dagegen setzt Stephani, wie er formuliert, das »Linearschreiben«, für das sich die mit dem dünnen Griffel zu bearbeitende Tafel aus seiner Sicht besonders gut eignet.

Nur angedeutet wurde bisher die Bedeutung der Physis im Hinblick auf den Gebrauch der Schreibmaterialien. Der »Stellung des Körpers« sind in vielen Schreiblehrbüchern eigene Kapitel mit überaus detaillierten und deshalb seitenlangen Beschreibungen gewidmet. Diese beziehen sich in unterschiedlicher Gewichtung auf die Schreibhand, den führenden Arm und den Torso. Dargestellt werden kleinteilige Bewegungsabläufe der oberen Extremitäten, aber auch die Körperhaltung insgesamt kommt nicht zu kurz. Es geht vor allem darum, den kindlichen Körper auf die materialen und technischen Anforderungen des Schreibens einzustellen. Nicht zuletzt wird der Beginn des Schreibunterrichts davon abhängig gemacht, ab welchem Alter Kinder physisch in der Lage sind, mit Schreibmaterialien wie der Feder umzugehen.¹²⁰ Gesundheitliche und disziplinarische Aspekte spielen im Hinblick auf die Körperlichkeit des Schreibens ebenfalls eine Rolle.

Für Jacob Friedrich Markwordt steht der Körper im Unterricht an erster Stelle, wobei dieser in der Aufzählung des Berliner Schreibmeisters einen Verbund mit dem Schreibgerät einzugehen scheint: »Der Unterricht hebt zuvorderst damit an, dem Schüler die gehörige Richtung des Leibes, der Arme, der Hände und der Feder zu geben.«¹²¹ Roger Chartier spricht im Hinblick auf diesen Verbund von einer »Instrumentalisierung des Körpers und insbesondere der Hand des Schreibenden, denn diese ist – genauso wie die Feder – ein Werkzeug, das nach eisernen Regeln geprägt werden soll.«¹²² Das Schreiben erfordert demnach eine »harte Körper-Disziplinierung«¹²³. Parodiert wird dieser Aspekt in E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom Kater Murr, der sich das Schreiben selbst beibringt und angesichts der »Unmöglichkeit, die Feder, den Stift so zu halten« wie ein Mensch eine »dem Bau meines rechten Pfötchens angemessene Schreibart«¹²⁴ ersinnt.

¹²⁰ Moser, »Der Unterricht im Schreiben«, S. 313.

¹²¹ Jacob Friedrich Markwordt, *Darstellung der Lehrart und Einrichtung in der im Monat Oktober dieses Jahrs zu eröffnenden Schreib- und Elementar-Zeichnenschule*, Berlin 1817, S. 40.

¹²² Roger Chartier, »Macht der Schrift, Macht über die Schrift«, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl L. Pfeiffer (Hg.), *Schrift*, München 1993, S. 147–156, hier: S. 154.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Hoffmann, *Kater Murr*, S. 43.

Dass das Schreiben eine Gefahr für Leib und Leben darzustellen vermag, wird bei Keßler hervorgehoben: »Wie manche junge Leute sind nicht schon ungestaltet, bucklicht, hypochondrisch, blinzelnd, kurzsichtig oder gar blind geworden, und haben sich dadurch eine schwächliche Gesundheit und einen frühen Tod zugezogen, blos weil sie beim Schreiben eingebogen sasen [...].«¹²⁵ Mit welcher Detailversessenheit die ideale Haltung des Körpers am Schreibtisch in zeitgenössischen Lehrbüchern beschrieben wird, zeigt sich etwa beim Philanthropen und Volksaufklärer Christian Carl André, der unter anderem vorschreibt, darauf zu achten, dass sich der Oberkörper »beständig in einer geraden Richtung befindet, und nicht gegen die Kante des Tisches gelegt, sondern wenigstens 2 bis 3 Finger breit davon abstehe«¹²⁶.

Die genauen Vorgaben verlangen von den Unterrichtenden eine unablässige Beobachtung. Moser empfiehlt dem zuständigen Lehrer, »während des Schreibunterrichts auf alles genau aufmerksam«¹²⁷ zu sein. Was in die Beobachtung alles einzubeziehen ist, wenn sich die Kinder im Umgang mit den Schreibmaterialien mühen, unterstreicht Keßler: »Auch auf die Minen und Geberden hat man Acht zu haben, daß man [...] keine Gesichter schneide [...].«¹²⁸

Materialität des Schreibens II: Graphismus

Die graphische Dimension des Schreibens basiert auf der Materialität von Schreibmaterialien und deren Gebrauch. Zugleich stellt sich die Frage, ob die im Schreibakt entstehenden Grapheme nicht ihrerseits eine ästhetische Qualität aufweisen, die sich ebenfalls als Materialität beschreiben lässt. In diese Richtung weist Stephan Kammer, wenn er differenzierend von einer »visuellen Materialität« der Schrift in ihren verschiedenen Erscheinungsformen spricht.¹²⁹ Sybille Krämer hat in einem vergleichbaren Zusammenhang den Begriff der »Schriftbildlichkeit« eingeführt, »um das phonographische Schriftverständnis zugunsten eines lautsprachennutralen Schriftkonzeptes

¹²⁵ Keßler, *Lehrbuch der Kunst schön und geschwind zu schreiben*, S. 45.

¹²⁶ Christian Carl André, *Erstes Lehrbuch des Zeichnens, Schreibens, Lesens, Rechnens, der französischen und Muttersprache. Zum Gebrauch für Lehrer der Kinder aus den gebildeteren Ständen. Erste Lieferung*, Halle 1793, S. 63.

¹²⁷ Moser, »Der Unterricht im Schreiben«, S. 329.

¹²⁸ Keßler, *Lehrbuch der Kunst schön und geschwind zu schreiben*, S. 46.

¹²⁹ Kammer, »Visualität und Materialität der Literatur«, S. 34.

zu überwinden«¹³⁰. Das bedeutet vor allem, die Schrift nicht selbstverständlich als vermittelte Sprache anzusehen, also nicht so, dass die Materialität von Schrift sich in ihrer Medialität aufhebt, sondern eben diese Materialität als graphische Dimension an und für sich wahrzunehmen.

Genau dies ist im Schreibunterricht um 1800 zu beobachten: Der Graphismus überwiegt so sehr, dass teilweise gar nicht mehr gesprochen wird. »So bestanden die Schreibstunden in einem stummen Vormachen und in einem geistlosen Nachahmen; es war kein Unterrichten, sondern ein Abrichten, kein Erlernen, sondern ein Anlernen«, wirft Karl Kehr im späten 19. Jahrhundert einen kritischen Blick zurück.¹³¹ Tatsächlich ist es aber nicht der Graphismus, der als pädagogisch-didaktisch defizitär betrachtet wird, sondern die Art und Weise, wie über diesen das Schreiben vermittelt werden soll. Solange die Kalligraphie maßgeblich ist, basiert der Schreibunterricht jeweils auf einer »bildnerische[n] Werklehre«¹³², die in der Regel weder systematisch noch verbindlich erscheint. Zwar haben sich zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert viele Schreibmeister darum bemüht, die Schrift auf ihre »Fundamente« zurückzuführen, also Buchstaben in wenige Striche aufzulösen, damit sie müheloser zu kopieren sind. Allerdings verliert sich der Ansatz, diese Basis aus übergreifenden Regeln der Geometrie abzuleiten. In der Frühen Neuzeit hat sich die Kalligraphie zudem verselbständigt, sie ist in einem Maße artifiziell geworden, dass es im Laufe des 18. Jahrhundert und auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts einiger Anstrengung bedarf, gegen die überbordende Gestaltung eine in jeder Hinsicht leicht nachvollziehbare Schrift zu setzen.¹³³ Nicht umsonst lässt Jean Paul die Titelblätter seiner frühen Exzerpte von einem professionellen Schreiber anfertigen. 1817 hält Markwordt anlässlich der Eröffnung seiner in Berlin angesiedelten »Schreib- und Elementar-Zeichenschule« fest:

»Wegen unserer deutschen Handschrift ist hier zu bemerken, daß, so viel mir bewußt, solche bis gegenwärtigen Augenblick sich noch keines festen

130 Sybille Krämer, »Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen«, in: Susanne Strätlings, Georg Witte (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München 2006, S. 75-83, hier: S. 76.

131 Carl Hey, »Die Methodik des Schreibunterrichts in ihrer geschichtlichen Entwicklung«, in: Karl Kehr (Hg.), *Geschichte der Methodik des deutschen Volksschulunterrichts*, Gotha 1877-1893, IV (1889, 2. Aufl.), S. 1-157, hier: S. 23.

132 Werner Doede, *Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher von Neudörffer bis 1800*, Hamburg 1958, S. 8.

133 Werner Doede, *Schön schreiben, eine Kunst. Johann Neudörffer und seine Schule im 16. und 17. Jahrhundert*, München 1957, S. 85.

Gliedbaus (Systems) zu erfreuen gehabt hat; ganz vorzüglich unsere sogenannte Kurrentschrift. Sie ist und war noch immer ein Spiel der Willkür ihrer Bildner.«¹³⁴

Markwordt gehört zwar nicht zu den namhaften Reformpädagogen seiner Zeit, er verfolgt jedoch einen ähnlichen Ansatz wie Stephani und auch Johann Heinrich Pestalozzi, wenn er dem Schreiben das Zeichnen zugrundelegen will.¹³⁵ »Alles Zeichnen besteht in einer durch Kunstabübung erlangten Fertigkeit, sämmtliche sinnliche Gegenstände in Linien bildlich darzustellen«, so heißt es bei Markwordt.¹³⁶ Während Stephani bemerkt, »daß die gemeine Schreibekunst eine Schwester der Zeichenkunst sey, und sie daher, wie letztere, von der Linearzeichenkunst ausgehen müsse«¹³⁷, geht Pestalozzi in der Denkschrift »Die Methode« (1800) gar von mehr als einer Verwandtschaft aus:

»Das Schreiben ist nichts anders als eine auf willkürliche Formen hinlenkende Liniarzeichnung [...]. Der ganze Erfolg ruhet auf dem höchst einfachen Grundsatz, daß, wer Winkel richtig abtheilen und einen Bogen richtig über den Winkel ziehen kann, die Fundamente der Richtigkeit aller Buchstaben in seiner Hand hat.«¹³⁸

Das sich aus dem Zeichnen entwickelnde Schreiben erfüllt klar pädagogische Zwecke. Es soll jeweils dazu beitragen, die Bildungskonzepte von Stephani und Pestalozzi zu realisieren. Namentlich bei Stephani geht es nicht allein um eine Vereinfachung des Schrifterwerbs, wie er betont. Bündig formuliert er, was sein Anspruch ist, wenn er die Kinder nicht mehr stumpf kopieren lässt: »[S]ie sollen sich selbst eine gute Handschrift bilden lernen.«¹³⁹ Nachahmung bleibt dabei wichtig, nur mechanisch und somit gedankenlos soll sie nicht sein. Entscheidend ist zudem, dass sich der pädagogische Anspruch nicht erfüllt, indem das Schreiben in den Dienst der Sprache gestellt wird, sondern im Bereich seiner graphischen Dimension.

Spielt die kommunikative Funktion der Alphabetschrift im Unterricht doch eine Rolle, werden also Buchstaben als sprachliche Zeichen einge-

134 Markwordt, *Darstellung der Lehrart und Einrichtung*, S. 26.

135 Büttner, *Schreiben lehren um 1800*, S. 186-189.

136 Markwordt, *Darstellung der Lehrart und Einrichtung*, S. 26.

137 Stephani, *Handbuch der Unterrichtskunst*, S. 146.

138 Johann Heinrich Pestalozzi, *Die Methode. Eine Denkschrift Pestalozzi's. 27. Juni 1800, Sämtliche Werke*, Berlin, Leipzig 1932, XIII (Bearb. v. H. Schönebaum, K. Schreinert), S. 101-125, hier: S. 113.

139 Stephani, *Ausführliche Beschreibung der genetischen Schreibmethode*, S. 36.

führt, so ist zu berücksichtigen, wie das Lesenlernen bis ins 19. Jahrhundert vonstattengeht. Verkompliziert wird das Schreibenlernen auch dadurch, dass potenziell mehrere, »wesentlich verschiedene«¹⁴⁰ Schriften zu beherrschen sind. Die »Zweischriftenherrschaft«¹⁴¹ der lateinischen und deutschen Schriften differenziert sich im Bereich der Letzteren weiter aus. Neben der alltagstauglichen Kurrentschrift enthalten die in der kalligraphischen Tradition stehenden Schreiblehrbücher selbstverständlich auch Vorschriften zu Kanzlei und Fraktur, also Schriften, die einen repräsentativen Charakter besitzen. Auch an diesem Punkt setzen Reformen an: August Hermann Niemeyer überlässt die Fraktur den professionellen Schreibmeistern¹⁴², während es Stephani sogar als »Unfug«¹⁴³ bezeichnet, diese Schriften zu lehren.

Doch es sind nicht allein die verschiedenen Schriften, die vermittelt werden, sondern auch verschiedene Techniken der Graphie, die im Unterricht in ein Verhältnis, oft in ein Konkurrenzverhältnis, zueinander treten. Das heißt, dass der Schreibunterricht vielerorts geprägt wird von meisterhaften Vorschriften im Kupferstich, die als Drucke völlig unberührt sind von den üblichen Limitationen der Handschrift. Schreibt jemand eine »schöne Hand«, wie bei Zerrenner der Schulmann Liebermann, gilt entsprechend als ein größtmögliches Lob, »daß man es fast nicht für Geschriebenes gehalten hätte«¹⁴⁴. Somit fungieren professionell hergestellte technische Reproduktionen von Schriften vielerorts als Ideal der Handschriftlichkeit.

Wenn Markwordt bemängelt, dass »selbst in unseren neuesten Deutschen Schreiblehren« noch viele Buchstaben zu sehen sind, die »auf wahre einfache Schönheit noch gar keinen Anspruch machen dürfen«¹⁴⁵, so stimmt er grundsätzlich überein mit Stephani, der ebenfalls Schönheit mit Einfachheit verbindet. Ästhetik spielt in den Begleittexten der Schreiblehren eine nachgeordnete Rolle, jedenfalls auf einer theoretischen Ebene, obgleich Keßler daran erinnert, dass es zweifellos auf »den richtigen Begriff der Schönheit« ankomme, die er »vornehmlich in dem richtigen Verhältnis aller Theile eines Buchstabens zum Ganzen, in Ebenmaas und Simplicität, nicht aber in Künsteleien

¹⁴⁰ Ebd., S. 19.

¹⁴¹ Doede, *Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher*, S. 23.

¹⁴² August Hermann Niemeyer, *Grundsätze der Erziehung und des Unterrichts für Eltern, Hauslehrer und Schulmänner*, 5. Aufl., Halle 1802, V, S. 366.

¹⁴³ Stephani, *Ausführliche Beschreibung der genetischen Schreibmethode*, S. 19.

¹⁴⁴ Zerrenner, *Volksbuch*, S. 94.

¹⁴⁵ Markwordt, *Darstellung der Lehrart und Einrichtung*, S. 27.

und bunten Zügen besteht¹⁴⁶. Dieser auch in der typographischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts zu beobachtende und sicherlich durch das gesteigerte Interesse an lateinischen Schriften und ihren regelmäßigen Attributen beeinflusste Schönheitsbegriff hat letztlich eine überaus praktische Dimension. »Denn die Kunst zu schreiben«, so Kefßler, »muß mehr noch durch Uebung als durch Regel erlernt werden.«¹⁴⁷

»Einfachheit« eignet sich als zentraler Begriff dieser praktischen Ästhetik, weil dieser im graphischen Vergleich mit den artistischen Schnörkeln der Vergangenheit evident ist und keiner weiteren Erörterung bedarf. Die Vereinfachung der Schrift dient nach 1800 zweifellos einer pädagogischen Fundierung des Schreibens. Man könnte von einer *Elementarbildung* der Buchstaben aus wenigen Linien sprechen, die offensiv als »schön« beworben wird. Dies führt zu einer Ästhetisierung von Bildung durch die Bildung von Buchstaben. Stephani führt dazu kontrastierend aus: »In unsren Volksschulen wollen wir künftig nur Schönschreiber, nicht aber Zier- und Kunstschreiber bilden, und daher vest bei dem Grundsatze beharren, daß nur das Einfache wahrhaft schön zu nennen sey.«¹⁴⁸

Den praktischen Nutzen einer auf Reduktion und Einfachheit gegründeten Ästhetik bringt Kefßler auf den Punkt, wenn er schreibt: »Kindern fällt nichts leichter nachzuahmen, als was ihnen auf eine einfache Art gezeigt wird, nichts hingegen schwerer, als was schwer zusammengesetzt ist.« Aus diesem Grund spricht er sich dagegen aus, die Schreibübungen mit dem Buchstaben »a« – also in alphabetischer Reihenfolge – zu beginnen, denn das sei »ein Buchstabe, der aus andern entspringt, und wegen seiner Zusammengesetztheit wirklich schwer ist«, so dass ohne eingehende Erläuterungen nur bleibt, diesen »mechanisch nach[zu]mahlen«¹⁴⁹. Daher gibt Stephani etwa drei Jahrzehnte später für seine genetische Schreibmethode ausdrücklich vor: »Alle Buchstaben müssen sich aber, um auf Einfachheit Anspruch machen zu können, erstlich nur von sehr wenigen Elementen oder Grundlinien herleiten lassen.«¹⁵⁰ So werden Kleinbuchstaben bei ihm auf eine sehr überschaubare Zahl von vier Elementen zurückgeführt: »Diese sind der senkrechte Strich, die halbrunde Linie nach der rechten Hand, die halbrunde Linie nach der

146 Kefßler, *Lehrbuch der Kunst schön und geschwind zu schreiben*, S. 50f.

147 Ebd.

148 Stephani, *Ausführliche Beschreibung der genetischen Schreibmethode*, S. 24.

149 Kefßler, *Lehrbuch der Kunst schön und geschwind zu schreiben*, S. XIII.

150 Stephani, *Ausführliche Beschreibung der genetischen Schreibmethode*, S. 24.

linken Hand, und die größere halbovale Linie nach der rechten Hand zu geöffnet.«¹⁵¹

Die Intention dieses Überblicks war es nicht, das Schreiben aus dem funktionalen Kontext der Schriftsprache herauszulösen, sondern vielmehr, anhand des Schreibenlernens den Fokus so zu verschieben, dass die materiale Bedingtheit dieser kulturellen Praktik als etwas erkennbar wird, das außerhalb des dominanten semiotischen Kontextes liegt. Der Schreibunterricht um 1800 ist für die relative Eigenständigkeit der Materialität des Schreibens nicht nur grundlegend, wie die Kritik an der *Schönschreibekunst* zeigt, sondern er trägt dieser auch auf vielfältige Weise Rechnung. Letzteres unterstreichen Reformansätze wie derjenige Stephanis. Dass diese Ansätze nur mit Mühe den *Mechanismus* früherer Dekaden überwinden können, belegt ein Zitat aus den 1850 erschienenen »Aphorismen« des katholischen Pädagogen Lorenz Kellner: »Es gibt keinen trostloseren Unterricht in unseren Volksschulen, als der nach dem gewöhnlichen Mechanismus ertheilte Unterricht im Schönschreiben.«¹⁵²

Die vielen Beispiele zeigen, dass der Zugang zur Schrift um 1800 über deren graphische Dimension erfolgt und diese als grundlegend für das Schreiben erachtet wird – sowohl in der Tradition, in der die Generation von Jean Paul steht, als auch in den Ansätzen der Bildungsreformer des frühen 19. Jahrhunderts. Die Vermittlung des Schreibens wird in einem hohen Maße durch graphische Nachahmung bestimmt. Dazu tragen auch die Korrespondenzen zwischen der visuellen Materialität von handgeschriebenen und drucktechnisch hervorgebrachten Buchstaben bei. Aufzeigen lässt sich dies anhand der Fraktur in den frühen Exzerten Jean Pauls, insofern als diese Schrift eine kalligraphische Meisterleistung und im deutschsprachigen Raum zugleich die bevorzugte Druckletter darstellt. Vor diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, mit welcher Konsequenz sich Jean Paul der visuellen Gestaltung seiner Exzerten widmet, die wie Drucke aussehen oder zumindest deren paratextuelle Charakteristika abbilden sollen. Im Hinblick auf die noch zu behandelnden literarischen Texte ist zudem das Nahverhältnis von hoher Bedeutung, das zwischen dem Schreiben als graphischem Verfahren und Reproduktionstechniken wie dem Buchdruck und dem Kupferstich besteht. Sowohl das Schulmeisterlein Maria Wutz als auch Quintus Fixlein gefallen sich nicht nur als gelehrte Autoren, die handgeschriebene Bücher vorweisen können, sie

151 Ebd.

152 Lorenz Kellner, *Die Pädagogik der Volksschule in Aphorismen*, Essen 1850, S. 68.

sind zugleich Figuren mit einer ausgeprägten Leidenschaft für graphische Arbeiten.

2.4. Handgeschriebene Bücher in der Fiktion: Maria Wutz und Quintus Fixlein

In der Erzählung vom »Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal« werden die handgeschriebenen Bücher der Hauptfigur besonders exponiert, wenn es auf einer der ersten Seiten heißt:

»Der wichtige Umstand, bei dem uns, wie man behauptet, so viel daran gelegen ist, ihn voraus zu hören, ist nämlich der, daß Wutz eine ganze Bibliothek – wie hätte der Mann sich eine kaufen können? – sich eigenhändig schrieb. Sein Schreibzeug war seine Taschendruckerei [...].« (SW I.1, 425)

Es wurde eingangs bereits angedeutet: Wutz verfasst die Bücher, die er gerne lesen würde, von denen er aber wenig mehr kennt als ihre Titel. Er entnimmt die Titel und weitere bibliographische Angaben aus dem Messkatalog und erfindet den Rest selbst, im Grunde das ganze Buch. Seine Eigenproduktion wirft ein Licht auf die im späten 18. Jahrhundert vielfältigen Formen sekundärer Rezeption, für die der Messkatalog ebenso grundlegend ist wie das Angebot an Rezensionsorganen und Literaturzeitschriften. Nicht wenige Leser kommen mit der Literatur der Epoche ausschließlich über diese Publikationen in Kontakt, also über Sekundärmedien, was dem Diskurs über eine Neuerscheinung keineswegs abträglich ist. Auch Jean Paul greift für seine frühen Exzerpte in einem beträchtlichen Maße auf Rezensionsorgane wie die »Allgemeine Deutsche Bibliothek« (ADB) zurück. Anders als der Messkatalog dienen die Periodika dazu, die Leser, wie Martin Gierl schreibt, »unabhängig vom Buch«¹⁵³ zu machen. Dafür birgt der Katalog in Ermangelung der Bücher das Potenzial, die Imagination seiner Leser in Gang zu setzen, wie letztlich auch das Beispiel von Wutz zeigt.

Eindrücklich beschrieben wird die Wirkung des Messkatalogs auch in August Lafontaines »Leben eines armen Landpredigers« von 1801, einem Roman,

153 Martin Gierl, »Kompilation und die Produktion von Wissen im 18. Jahrhundert«, in: Helmut Zedelmaier, Martin Mulsow (Hg.), *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2001, S. 63–94, hier: S. 80.

dessen Protagonist einen mit Wutz vergleichbaren sozialen Status hat. Hier heißt es:

»An neuere Lektüre war nicht zu denken: den Meßkatalogus ausgenommen, den mein Schwager, der Papiermüller, mir von Leipzig mitbrachte. Hatte ich den gelesen, und dann noch einen Stoß Recensionen, den ich ebenfalls von ihm bekam, und wodurch ich doch einigermassen mit der litterarischen Welt in Verbindung blieb, so regte sich vier Wochen hindurch meine Schreibbegierde.«¹⁵⁴

Statt einer »Schreibbegierde« empfindet Wutz einen »Schriftstellertrieb« (SW I.1, 457), aus dem heraus im Kindesalter jedoch nicht Texte entstehen, sondern seine Buchbasteleien. Auch später, wenn er seine handgeschriebenen Bücher anfertigt, spielt die Materialität seiner Produktion in Relation zum gedruckten Buch eine besondere Rolle, etwa wenn er, wie eingangs erwähnt, »seinen Bogen in die Quere« legt, sobald er sich einen Titel vornimmt, der im Querformat erschienen ist. Auch seine Handschrift wird in diesem Zusammenhang relevant, eine Handschrift, die – so hofft Wutz – »ebenso leserlich, wenn nicht besser als irgendein Mittel-Fraktur-Druck« (SW I.1, 426) sei. Um das Vorgehen von Wutz zu verdeutlichen, wird ein Vergleich angestrengt, der nicht zuletzt deshalb aufschlussreich ist, da er nicht mit einem Nachschreiber verglichen wird, sondern mit einem »Nachdrucker«: »Er war kein verdammter Nachdrucker, der das Original hinlegt und oft das meiste daraus abdrückt: sondern er nahm gar keines zur Hand.« (SW I.1, 426)

Die Art der Nachahmung, die Wutz praktiziert, erscheint auf den ersten Blick kurios. Angesichts eines literarischen Diskurses, der gut ohne die Bücher auskommt, um die er sich eigentlich dreht, da Sekundärmedien deren mangelnde Verbreitung kompensieren, stellt sich diese Nachahmung jedoch nur bedingt als Kuriosum dar. Die Nachahmung bezieht sich in erster Linie auf die äußere Form der Bücher, während letztlich das, was Wutz aufschreibt, in der Erzählung weitgehend im Dunkeln bleibt. Originell sind die unbekannten Inhalte seiner handgeschriebenen Bücher in dem Sinne, dass sie ohne Lektüre zustande kommen, also frei erfunden sind.

Interessant ist, in welches Verhältnis Wutz seine Artefakte zu den gedruckten Büchern setzt, die ihm die Anlässe zum Schreiben geben. Wutz gelangt zu der Überzeugung, »seine Schreibbücher wären eigentlich die kanonischen Urkunden, und die gedruckten wären bloße Nachstiche seiner ge-

154 August Lafontaine, *Leben eines armen Landpredigers*, Berlin 1801, I, S. 121.

schriebenen« (SW I.1, 426). Die »Schreibbücher« rücken in dieser Betrachtung an jene Stelle, die im Prozess der Buchproduktion die Manuskripte einnehmen, deren handschriftliche Texte durch den Druck reproduziert werden. Unterstrichen wird diese Reihenfolge dadurch, dass von den Manuskripten des Schulmeisterleins als »kanonischen Urkunden« die Rede ist, womit ihnen also der Status religiöser Urtexte zugemessen wird. Zugleich spielt Jean Paul hier mit der Semantik von »Urkunde«, denn um 1800 haben – so Adelung – »einige Schriftsteller angefangen, dieses Wort [...] für Original zu gebrauchen«¹⁵⁵. In dieser Bedeutung bildet »Urkunde« den Gegenbegriff zur »Copie«, und als »Nachstiche« werden sie auch in diesem Sinne bezeichnet, wobei der grundsätzliche Reproduktionscharakter der Typographie eine Berücksichtigung findet. Herausgestellt wird durch die Rhetorik dieser Passage die Bildlichkeit von Schrift, ihre Ikonizität.

Dass es im Hinblick auf die visuelle Materialität entscheidend auf das »Schreibzeug« ankommt, das Wutz als »Taschendruckerei« gebraucht, ist ein- gangs dieses Kapitels bereits angedeutet worden. Das »Schreibzeug« kommt auch ins Spiel, als sich Wutz die »Messiade« von Klopstock vornimmt. In diesem Fall substituiert das durch die Feder beeinflusste Schriftbild den als schwer zugänglich eingestuften Text, so dass erneut deutlich wird, in wel- chem Maße Wutz über die äußere Form seiner handgeschriebenen Bücher den Bezug zu der von ihm begehrten Literatur herstellt:

»Unter dem Kaffee schnitt er sich, außer den Semmeln, die Federn zur Messiade, die er damals, die drei letzten Gesänge ausgenommen, gar aussang. Seine größte Sorgfalt verwandte er darauf, daß er die epischen Federn falsch schnitt, entweder wie Pfähle oder ohne Spalt oder mit einem zweiten Extraspalt, der hinausniesete; denn da alles in Hexametern, und zwar in solchen, die nicht zu verstehen waren, verfasset sein sollte: so mußte der Dichter, da ers durch keine Bemühung zur geringsten Unverständlichkeit bringen konnte [...], aus Not zum Einfall greifen, daß er die Hexameter ganz unleserlich schrieb, was auch gut war. Durch diese poetische Freiheit bog er dem Verste- hen ungezwungen vor.« (SW I.1, 440-441)

Auch im »Leben des Quintus Fixlein« wird den Schreibmaterialien besondere Aufmerksamkeit geschenkt, und zwar in dem Moment, als der Biograph ein handgeschriebenes Buch des Protagonisten entdeckt:

¹⁵⁵ Art. »Die Urkunde«, in: Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch*, IV, Sp. 963-965, hier: Sp. 964f.

»In der Wohnstube hob ich vom Schreibtisch einen an Rücken und Ecken vergoldeten Band mit dem Rückendekret: ›Heilige Reden von Fixlein, erste Sammlung‹ auf – und da ich nach dem Druckort sehen wollte, war die heilige Sammlung geschrieben. Ich fühlte die Schreibspulen an und tunkte in die Negerschwärze der Dinte ein – und ich befand, daß alles ganz gut war [...].« (SW I.4, 160)

Angesichts der bemerkenswerten Ausstattung hält der Biograph den »vergoldeten Band« zunächst für ein gedrucktes Buch, das sich erst auf den zweiten Blick als mit der Hand geschrieben erweist. Offenbar gelingt es nicht jedem, die Handschrift als solche zu erkennen und damit festzustellen, dass es sich bei Fixleins Büchern nicht um Publikationen handelt, sondern um handschriftliche Artefakte, letztlich Unikate, die durch (materiale) Paratexte gedruckte Bücher nachahmen. So heißt es zu Beginn:

»Fixlein schrieb kleine Werkchen von 1/12 Alphabet, die er im Manuscript, vom Buchbinder in goldne Flügeldecken geschnürt und auf dem Rücken mit gedruckten Lettern betitelt, in die literarische Stufensammlung seines Bücherbrettes mit einstellt. Jedermann dachte, es wären Novitäten, mit Schreiblettern gedruckt.« (SW I.4, 81)

Fixlein wird von Jean Paul als ein subalterner Gelehrter eingeführt, der sich im wörtlichen Sinne als *Buchgelehrter* charakterisieren lässt. Seine Leidenschaft gilt gedruckten Büchern, er arbeitet »an einer Sammlung der Druckfehler in deutschen Schriften« (SW I.4, 81) und schätzt an seiner Privatbibliothek insbesondere »sein alphabetisches Lexikon von deutschen Bücherpränumeranten« (SW I.4, 82). In diesen Zusammenhang sind auch seine handgeschriebenen Bücher einzuordnen. Zugleich richtet sich Fixleins Interesse auf die konkrete Visualität von Schrift. So erinnert er sich an seine frühe Bildung im kirchlichen Umfeld, daran, wie er die »Polyglotta in Folio«, also eine mehrsprachige Bibel im repräsentativen Großformat barocker Wissensspeicher, »Blatt für Blatt umgeschlagen hatte, um daraus die litteras inversas, majusculas, minusculas etc. mit der größten Mühe zu exzerpieren« (SW I.4, 67-68). Tatsächlich erweist sich dieses Exzerpieren als Nachahmung der gedruckten Lettern. Das wird deutlich markiert durch den nachfolgend beschriebenen Impuls, aufgrund des Schwierigkeitsgrades dieses »Buchstaben-Rauchfutter in einen hebräischen Schriftkasten [zu] werfen« (SW I.4, 68).

Später offenbart sich dieses Interesse an der Schrift in einer anderen Form. So findet sein Biograph auf Fixleins Schreibtisch nicht nur ein handge-

schriebenes Buch und Schreibmaterialien, sondern auch eine »Kupferplatte« (SW I.4, 160), deren Bearbeitung sich Fixlein in seiner freien Zeit zuwendet, um das Schreiben in Kanzleien zu verbessern: »Er war so glücklich gewesen, herauszubringen, daß aus einem Zuge, der einem umgekehrten lateinischen S gleichsieht, alle Anfangsbuchstaben der Kanzleischrift so schön und so verschlungen, als sie in Lehr- und Adelsbriefen stehen, herauszuspinnen sind.« (SW I.4, 167) Zum einen lässt sich der virtuose Umgang mit Schriften als eigenständige Kompetenz auffassen, die Gelehrten um 1800 habituell nicht unbedingt eignet, wie das sprichwörtliche »Docti male pingunt« belegt. Zum anderen fungiert das an »Vorschriften« wie der von Fixlein geschulte Schreiben als Bildspender einer Metaphorik, die Verwendung findet, um traditionelle Formen der Gelehrsamkeit abzuwerten, die auf der Reproduktion von Wissen basieren, also insbesondere die auf reinen Papierarbeiten basierende *Buchgelehrsamkeit*. »Der Geistlose ist ein Schüler, der bei jedem Federzuge sich nach der Vorschrift umsieht«¹⁵⁶, heißt es in einem Manuskript zu Johann Gottlieb Fichtes »Vorlesungen Ueber den Unterschied des Geistes, u. des Buchstabens in der Philosophie«. Eben diese Rhetorik macht Jean Paul im »Quintus Fixlein« produktiv, indem er sie umkehrt und seinen Protagonisten eine solche »Vorschrift« anfertigen lässt. In der von Fichte eingebrachten Perspektive unterstreichen die graphischen Arbeiten wie bereits die handgeschriebenen Bücher Fixleins Status als *Buchgelehrter*, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn.

Jean Pauls handgeschriebene Bücher lassen sich untereinander nicht einfach vergleichen. Auf der einen Seite stehen die frühen Exzerpte, also real existierende Artefakte, auf der anderen Seite fiktive Produkte, die jeweils in einen diskursiven Zusammenhang des Erzählens eingebettet sind. Aber was diese handgeschriebenen Bücher miteinander verbindet, ist das mimetische Verhältnis, in dem sie auf je unterschiedliche Weise zu gedruckten Büchern stehen, und dieses Verhältnis wird hauptsächlich durch eine Praxis des Schreibens hergestellt, die durch die Nachahmung visueller Materialität gekennzeichnet ist und somit auf der graphischen Dimension von Schrift basiert. Die handgeschriebenen Bücher erhellen den Status und die Bedeutung von gedruckten Büchern und Periodika in der Wissenskultur des späten 18. Jahrhunderts, die auf vielfältige Weise durch die Materialität ihrer Medien geprägt wird. Sie machen insbesondere deutlich, dass zur Teilhabe an dieser Wissenskultur nicht nur Texte wichtig sind, sondern auch Artefakte.

156 Fichte, *Ueber den Unterschied des Geistes, u. des Buchstabens in der Philosophie*, S. 320.